~~Jd. IV. 26.~~ (Ank. Zipperer 9/11 48.)

Ph. o 117/2

Aeſthetiſches Lexikon.

Ein
alphabetiſches Handbuch
zur
Theorie der Philoſophie des Schönen
und
der ſchönen Künſte.

Nebſt
Erklärung der Kunſtausdrücke
aller
äſthetiſchen Zweige,
als: Poeſie, Poetik, Rhetorik, Muſik, Plaſtik, Graphik, Architektur
Malerei, Theater ꝛc.

Von
Jg. Jeitteles.

Zweiter Band.
L bis Z.

Wien.
Bei Carl Gerold.
1837.

Staatliche
Bibliothek
Bamberg

L.

La (Muſik) nennen die Franzoſen und Italiener die ſechste Stufe (A) der Stammtonleiter C dur.

Labium (lat., Muſik), der Aufſchnitt über die Kerne bei den Pfeifen der Flötenſtimmen der Orgel, durch welchen die Luft aus der Ritze in das Rohr der Pfeife getrieben wird.

Lack, Lackfarbe (Malerkunſt), die Benennung verſchiedener, aus thieriſchen oder Pflanzenſäften gezogener, mit Thonerde oder Metalloxyden verbundener Farben.

Lächerlich (Aeſthetik). In der Erklärung dieſes Begriffes waren die Philoſophen ſtets unter einander, und oft mit ſich ſelbſt uneinig, daher Jean Paul ſpitzig ſagt: »das Lächerliche wollte von jeher nicht in die Definitionen der Philoſophen gehen, ausgenommen unwillkürlich.« Ariſtoteles erklärt das Lächerliche durch einen Fehler oder Uebelſtand, der aber ſchmerzlos und nicht zerſtörend ſeyn darf. Cicero glaubt, es wäre nicht möglich, die Kunſt des Lächerlichen in eine Wiſſenſchaft zu bringen, und gibt nur als allgemeinen Grundſatz an, daß man über dasjenige lache, was eine Häßlichkeit anzeigt, ohne häßlich zu ſeyn. Quintilian behauptet, die Urſache des Lächerlichen ſei durchaus unerklärlich, Beattie, Eſchenburg, Feder, Prieſtley u. a. meinen, es entſtehe aus einem Mißverhältniß, aus einer unpaſſenden Verbindung der Dinge. Möſer nennt es Größe ohne Stärke. Büſching etwas Unregelmäßiges, Ungewöhnliches und Unſchickliches. Destouches ſetzt die Urſache des Lachens in die Freude, die nur bei einem Geſchöpfe ſich äußern kann, welches den Vorzug der Vernunft beſitzt; daher auch das Lachen eine Eigenthümlichkeit der menſchlichen Natur iſt. Montesquieu will gar den Hochmuth als den Grund des Lachens annehmen, was eben ſo einſeitig iſt, als die Behauptung Shaftsbury's, das Lächerliche ſei eine Probirſtein des Wahren, unhaltbar. Home, Batteux, Flögel, Eberhard u. a. finden das Weſentlichſte des Lächerlichen im Contraſte, und vorzüglich durch Mendelſohn war dieſe Anſicht früher beliebt; denn, ſagt er, das Lachen gründet ſich auf einen Contraſt zwiſchen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit, nur daß dieſer Contraſt von keiner Wichtigkeit ſeyn, und uns nicht ſehr intereſſiren muß, wenn er lächerlich ſeyn ſoll. Man nennt einen ſolchen Contraſt eine Ungereimtheit, und ſagt daher,

jedes Lächerliche ſetze eine Ungereimtheit voraus. Ein jeder Mangel der Uebereinſtimmung zwiſchen Mittel und Abſicht, Urſache und Wirkung, zwiſchen dem Charakter eines Menſchen und ſeinem Betragen, zwiſchen den Gedanken und der Art wie ſie ausgedrückt werden, überhaupt ein jeder Gegenſatz des Großen, Ehrwürdigen, Prächtigen und Vielbedeutenden, neben dem Geringſchätzigen, Verächtlichen und Kleinen, deſſen Folgen uns in keine Verlegenheit ſetzen, wird lächerlich. Aber mit dem Contraſt allein kann man ſo wenig in der Unterſuchung des Lächerlichen ausreichen, als mit der Ariſtoteliſchen ſchmerzloſen Ungereimtheit. Denn der Contraſt, entgegnet Schütze, iſt eine bloße Ausdrucksform, ein Mittel der Darſtellung, wie wir deren in der Poeſie noch viele haben, und er dient nicht allein zum Komiſchen, ſondern auch zum Erhabenen (z. B. in Wurm und Seraph), zum Schrecklichen (Triumphmuſik auf einem Leichenfelde) und zum Sinnreichen der Kunſt, wo z. B. ein Charakter den andern durch das Gegentheil hebt und fördert; zudem fehlt noch die nothwendige Bedingung, daß der erforderliche Contraſt zwiſchen Vollkommenheit und einer minder wichtigen unſchädlichen Unvollkommenheit von dem freien Willen herrühren müſſe, ſo wie das Ungereimte nur dann lächerlich erſcheint, wenn es ohne Abſicht von vernünftigen Weſen uns überraſchend vorgeführt wird. Nach Kant entſteht das Lächerliche aus der plötzlichen Verwandlung einer geſpannten Erwartung in Nichts. Jean Paul verwirft dieſe Erklärung, denn nicht jedes Nichts thut es; nicht das unmoraliſche, nicht das vernünftige oder unſinnliche, nicht das Pathetiſche des Schmerzes, des Genuſſes; dann lacht man oft, wenn die Erwartung des Genuſſes ſich in Etwas auflöſt; dann kann Etwas lächerlich ſeyn, ohne frühere Spannung unſerer Erwartung und Verwandlung in Nichts. Täuſchungen machen noch eher verdrüßlich, als daß ſie das angenehme Gefühl des Lachens erregen ſollten. Mit ſo vielen Gründen nun auch Jean Paul gegen dieſe unbeſtimmte Erklärung ankämpft, ſubſtituirt er doch auch nichts Genügendes; denn, rügt Krug, wenn er das Lächerliche als Gegenſatz des Erhabenen betrachtet, und es daher für ein unendlich Kleines oder für einen ſinnlich angeſchauten unendlichen Unverſtand, mithin für ein Minimum erklärt, das dem Erhabenen als einem Maximum entgegenſtehe, ſo iſt zu bedenken, daß nicht immer Gegenſätze Statt finden, auch ein Minimum dem Erhabenen als einem Maximum entgegenſtehen kann, ohne daß wir in dieſem Gegenſatze die geringſte Lächerlichkeit finden. In Kürze zuſammengefaßt, als Reſultat der von verſchiedenen Kunſtlehrern angegebenen Merkmale mag am beſten die Definition paſſen: Lächerlich iſt, was eine Erwartung durch abſichtloſe, unſchädliche Verkehrtheit oder Geringfügig-

keit plötzlich täuſcht. Die Verkehrtheit oder Ungereimtheit iſt hier der zuſammenfaſſende Ausdruck für alles, was ſeiner Beſchaffenheit nach für das Erwartungerregende nicht paßt. Sie muß abſichtlos ſeyn, denn dieß iſt das weſentlich Unterſcheidende vom Komiſchen. Das Lächerliche wirkt durch ſeine bloße Eigenthümlichkeit, ohne zum Zwecke belacht zu werden, geſucht und gebildet zu ſeyn; während das Komiſche das mit Abſicht geſuchte und nach beſtimmten Kunſtzwecken geordnete und geformte Lächerliche iſt. Die Ungereimtheit muß unſchädlich ſeyn, damit der Getäuſchte durch den Verluſt nicht erſchüttert, ſich dem komiſchen Eindrucke hingeben könne, und wenn ſie auch plötzlich iſt, wird die Ueberraſchung die Freude erhöhen und den Affekt verſtärken. Das Lächerliche überhaupt zeigt ſich in verſchiedenen Arten. Es iſt entweder überhaupt bloß lächerlich, belachenswerth, werth, daß man darüber lacht, und folglich bloß beluſtigend, oder es iſt verlachenswerth, wenn ſich mit der Empfindung des Lächerlichen im Gegenſtande zugleich die Empfindung der Geringſchätzung, der Verachtung, des Hohns verbinden, da es im letzten Falle keine rein beluſtigende, ſondern vermiſchte Empfindung hervorbringt; ſo bemerkt Weber richtig, daß nichts lächerlich ſeyn kann, was in Beziehung zu unſerer höheren Lebensaufgabe ſteht, was mit unſeren ſittlichen Verhältniſſen, mit unſerem oder Anderer Glück oder Unglück zuſammenhängt, was überhaupt ernſthafte, phyſiſche und moraliſche Folgen haben kann. Nicht das Schlechte vermag lächerlich zu ſeyn, denn dieſes erregt Abſcheu und Entrüſtung: es iſt unſerem ſittlichen Intereſſe zu wichtig, daß das Schlechte gar nicht Statt finde, als daß es auch nur für einen Moment uns Ergötzung und Unterhaltung gewähren dürfte. In ernſthafter Auffaſſung, nach der Entſetzlichkeit ſeiner Wirkungen, kann das Schlechte Gegenſtand der Kunſt werden, und unſer Gemüth tragiſch erſchüttern; ein lächerliches Schlechte müßte eine höchſt widerliche Vermiſchung des Verächtlichen und Unterhaltenden ſeyn, und könnte unſerem Gemüthe nur peinliche Empfindungen aufdringen. Aber auch das Dumme kann nicht lächerlich ſeyn, dieſes erregt Mitleid; es wäre lieblos, über Den zu lachen, welcher nicht vernünftiger handeln kann, als er handelt, geſetzt auch, er handle unvernünftig. Da ſich nun von ſelbſt verſteht, daß das Entgegengeſetzte des Schlechten und Dummen, nämlich das Gute und Geſcheite an und für ſich eben ſo wenig lächerlich ſeyn kann, ſo folgt, daß das Lächerliche ein Mittler zwiſchen allen dieſen ſeyn müſſe, und zwar nicht etwas Poſitives, d. h. ſchlechthin und an ſich ſelbſt Stattfindendes, ſondern etwas Relatives, d. h. etwas unter gegebenen Umſtänden Stattfindendes; dieß iſt das unſchädlich Verkehrte, das an ſeinem Orte an ſich ſelbſt Gehörige, da angewandt, wo es als Widerſpruch ſein ſelbſt, und zwar in un-

mittelbarem, auffallendem und evidentem Maße erſcheint, und damit, daß es dem Subjecte höchſtens Beſchämung, aber weder ihm noch ſonſt Jemand ernſthafte Folgen zuzieht, das Behagen einer harmloſen Lachluſt in uns erregt (vergl. Komiſch).

Ländler (Muſik), eine Art Walzer, deſſen Melodie im $\frac{3}{4}$ Takte geſetzt iſt, jedoch in gemäßigter Bewegung geſpielt wird.

Länge und Kürze der Silben (Metrik), ſ. Quantität.

Lage (Malerei), die Art der Zuſammenſtellung verſchiedener Gegenſtände überhaupt, bedeutet, beſonders in der Landſchaftmalerei, Stellung und Platz einer Gegend, um überraſchende Wirkungen durch frappanten Wechſel von Licht und Schatten (was die Franzoſen durch accidens de lumière bezeichnen) hervorzubringen. — (Muſik.) Die Stelle, welche die linke Hand des Spielenden auf dem Halſe geigenartiger Inſtrumente, als Violine, Viola, Violoncell, Guitarre u. ſ. w. einnimmt; ſie iſt nach Beſchaffenheit der auszuführenden Noten bald tiefer, bald höher. Auf der Violine gibt es z. B. ſechs Lagen; die erſte ganz unten am Halſe, ſo, daß mit dem erſten Finger auf der A-Saite b oder h gegriffen werden, die zweite etwas höher, ſo, daß der erſte Finger c oder cis auf der A-Saite greift, die dritte noch um einen Ton höher, wo der erſte Finger auf d oder dis ruht, die vierte, wo er e greift, die fünfte noch um einen Ton höher, wo er auf f oder fis ruht, die ſechste, wo er g greift. Es gibt natürlich noch mehre höhere Lagen, ſie kommen aber nur vorübergehend vor, und werden ohne Mühe genommen, wenn man die erſten ſechs gut kennt. Auf der Guitarre gibt es noch mehre Lagen, ſo auch auf dem Violoncelle. Vor Zeiten nannte man die Lagen Applicatur, unterſchied die ganze von der halben, die d- von der e-Applicatur ꝛc. Das Wort Lage (franz. position) vereinfacht das Ganze; oft gebraucht man auch Lage für mögliche Umkehrung der Accorde.

Lagerbalken (Bauk.), die Hauptbalken in einem Gebäude, worauf das Dach ruht.

Lagrimoso (ital., Muſ.), Vortragsbezeichnung, weinend, klagend.

Lai auch lais (franz., Poetik), ein Wort, eben ſo alt als die franzöſiſche Dichtkunſt, gleichbedeutend mit Chanson; iſt wahrſcheinlich gleichen Urſprunges mit dem deutſchen Worte Lied. Die lais, häufig vorkommend in alten franzöſiſchen Romanen, waren verſchieden, nämlich traurig, fröhlich, verliebt, ja ſogar religiös. Später bekam der lai eine beſtimmte Anzahl von Stanzen und eine lyriſche Form.

Lakonismus (griech., Rhet.), nach der Weiſe der Lakonier (Spartaner), Redefigur, gedrängte Kürze im Ausdruck, Einſilbigkeit, daher auch lakoniſch, für kurz, gedrängt; z. B.: Wenn ich nach Sparta komme, ſo ſoll es euch übel ergehen. »Wenn!« —

Lambris (Bauk.), die 2 — 3 Fuß hohe Bekleidung des untern Theiles der Mauer mit Holz, Täfelwerk, oder mit Marmor, erſcheint jetzt gewöhnlich nur gemalt.

L'âme (franz., Muſ.), Seele, ſo viel wie Stimme oder Stimmſtock in den Bogen-Inſtrumenten.

Lamentabile, lamentoso, con lamento (ital., Muſ.), Vortragsbezeichnung zur muſikaliſchen Wehklage, oft ſelbſt kläglich.

Lamentation (Muſ.), eine Art Choralgeſang, der von einer oder mehren Stimmen mit Orgelbegleitung während der Charwoche in den katholiſchen Kirchen geſungen wird. Da dieſer Geſang aus lang ausgehaltenen Noten beſteht, ſo iſt er ein Prüfſtein für Sänger und Sängerinnen.

Landbaukunſt (Bauk.) behandelt, als ein Theil der bürgerlichen Baukunſt, die Anlegung der zur Landwirthſchaft nöthigen Gebäude, nämlich: Haushaltungswohnungen, Scheunen, Ställe, Brau-, Back-, Waſch- und Schlachthäuſer, Ziegel-, Kalk- und Branntweinbrennereien ꝛc.; bei allen dieſen iſt Nützlichkeit der Haupt-, Schönheit bloß Nebenzweck.

Landhaus (Bau- und Gartenk.), das auf einem Landgute oder auf dem freien Lande, oder in einem Garten zum Sommervergnügen eingerichtete Wohngebäude. Der allgemeine Charakter deſſelben ſei edle Einfalt, Leichtigkeit, Heiterkeit und Anmuth, Geſchmack, doch nie Pracht, weil dieſe gegen die ruhig-erhabene ungeſchmückte Natur zu ſehr contraſtiren würde. Die vortheilhafteſte Lage iſt eine mäßige Anhöhe, damit die Ausſicht nirgends beſchränkt werde. Die Form muß ſimpel ſeyn; ein längliches Viereck iſt die ſchicklichſte dazu. Ein niedriges deutſches oder auch italieniſches Dach iſt für ein Landhaus das ſchicklichſte, und ein gebrochenes franzöſiſches ſollte ſeines ſchwerfälligen Anſehens wegen nie hier angewendet werden. Die Mitte des Gebäudes kann bisweilen eine Kuppel erhalten. Auch kann man flache Dächer anlegen, und ſie entweder auf den Gallerien und Säulengängen, oder am obern Theile von dem Dache des Hauptgeſimſes anbringen, um der ſchönen Ausſicht zu genießen.

Landkarte (Graphik), die Darſtellung der Erdoberfläche im verjüngten Maßſtabe durch die Zeichnenkunſt. Zur bequemen Zeichnung bedient man ſich der Netze und Roſte, nämlich der einander durchkreuzenden Beſtimmungslinien der Längen- und Breitengrade, welche Lehre in die mathematiſche Geographie gehört. Bei der außerordentlichen Verjüngung kann alles nur durch Puncte und Striche angegeben, auch müſſen die Regeln der Perſpective beobachtet werden. Man theilt die Landkarten in **Univerſalkarten** — Darſtellung der Erde —; **Generalkarten** — Darſtellung ganzer Welttheile und Staaten —; **Specialkarten** —

Darſtellung einzelner Länder und Provinzen; dann hat man topographiſche Karten, wo einzelne Bezirke, hydrographiſche und Seekarten, wo Meere und Gewäſſer, orographiſche und Bergkarten, wo Gebirgszüge, Poſtkarten, wo der Poſtenlauf angegeben werden u. m. a. Die Landkgrten werden auf Zinn, Kupfer und andere Metalle geſtochen, auch wohl in Holz geſchnitten, in neueren Zeiten gewöhnlich lithographirt. Minder beliebt als der Landkartenſtich iſt der projectirt geweſene Landkartendruck, nämlich durch Zuſammenſetzung mit beweglichen Lettern.

Landſchaftmalerei iſt im weitern Sinne jener Zweig der Malerkunſt, welcher Gegenſtände der unorganiſchen Natur und der Pflanzenwelt, überhaupt Naturſcenen durch den Pinſel darſtellt. Analog charakteriſirt bildet dieſelbe die Lyrik der Malerei, in ſo ferne das Hiſtorienfach als dramatiſch charakteriſirt werden kann (ſ. Hiſtorienmalerei). Obſchon es ſich aus dem Begriffe von Landſchaftmalerei von ſelbſt verſteht, daß möglichſt genaue Nachahmung der Natur eine der vorzüglichſten Eigenſchaften derſelben iſt, ſo ſchließt ſie doch auch keineswegs das Ideale aus ihrem Bereich, ja die beſtändige Benützung desſelben und Vereinigung mit dem vor Augen Liegenden bildet den eigentlichen Zauber eines Landſchaftgemäldes, das, ohne dieſe Beigabe, ſich in unbehaglicher Plaſtik trocken und ſteif darſtellt. Die richtige Verbindung des Naturwahren mit dem Idealen iſt es, was den großen Landſchaftmaler charakteriſirt und ſeinem Gemälde erſt das Gepräge eines wahren Kunſtwerkes ertheilt; nur dadurch kann der Zweck der Landſchaftmalerei, eine äſthetiſche Stimmung hervorzurufen, erreicht werden, mag der Charakter der Landſchaft ernſt und erhaben, oder furchtbar und ſchauerlich, oder ſanft und heiter ſeyn. Die eigentliche landſchaftliche Kunſt, ſagt Carus, ſetzt offenbar ſchon eine höhere Bildung und Erfahrung voraus. Es liegt eine gewiſſe Abſtraction und Selbſtaufopferung darin, die Außenwelt, früher nur das Element für unſere Thätigkeit, auch an und für ſich als etwas Schönes und Erhabenes gelten zu laſſen, insbeſondere die hohe Schönheit an und für ſich anzuerkennen, und zum Ziele künſtlicher Nachbildung zu wählen; kurz es wird hier gefordert, daß der Menſch die egoiſtiſche Beziehung der ganzen Natur auf ſich völlig aufgebe, und eine reine Anſchauung der Schönheit des Weltganzen in ſich aufnehme. Nur aus dieſem Sinne alſo (er mag nun als klares Bewußtſeyn oder bloß als dunkles Gefühl im Künſtler leben) konnte die eigentliche Landſchaftkunſt hervorgehen. Der Menſch mußte die Göttlichkeit der Natur, als der eigentlichen leiblichen Offenbarung, oder menſchlich ausgedrückt, als die Sprache Gottes anerkennen; er mußte dieſe Sprache erlernen, er mußte in dem Sinne der Natur

zu empfinden vermögen (denn auf eine todte Abformung kam es hiebei, wie das Bild vom Spiegelbilde zeigt, nicht an), damit er endlich in dieſer Sprache das weltliche Evangelium der Kunſt den Menſchen verkünden könne. Großes und ſorgfältiges Studium erfordern in der Landſchaftmalerei beſonders veränderliche, in der Natur ſo zu ſagen unmotivirte Gegenſtände, wie z. B. Luftperſpective, Wolken, Durchſichtigkeit des Laubes, Farbe und Glanz des Waſſers, Strahlenbrechung u. ſ. w., wo hingegen bei ſtabilen unbeweglichen Gegenſtänden, wie z. B. Baumſchlägen, Bergen, Gebäuden ꝛc. ſchon die Natur, mit Wahrheit und Empfindung aufgefaßt, den ſicherſten Maßſtab gibt, und der talentvolle, geübte Maler leicht ſeines Erfolges gewiß ſeyn kann, bei den erſteren Gegenſtänden aber das geringſte Mehr oder Weniger in widerliche Manier ausartet. Welcher unendlicher Nuançen iſt nicht z. B. der weite Luftraum fähig, um die Ausſtrömung des Lichtes vom Firmamente naturgetreu zu vertheilen, und jedem Gegenſtande ſeine eigene wahre Beleuchtung zu geben. In der Landſchaftmalerei iſt darum das eigentliche Bereich des Helldunkels, deſſen richtige Anwendung das Meiſte zur gelungenen Nachbildung der Natur beiträgt, und das ſorgfältigſte, aber auch lohnendſte Studium erfordert; da dem Landſchaftmaler, wie keinem ſeiner Kunſtverwandten, der ganze Reichthum der Farben zu Gebote ſteht, um daraus ein magiſches naturwahres Ganze bilden zu können. Die größten Meiſter im Fache der Landſchaftmalerei, wie z. B. Tizian, Giorgione, Pouſſin, vorzüglich aber Claude Lorrain, wußten die Wirkung der Sonne zu verſchiedenen Zeiten des Tages, ja die Lüfte, welche durch die Wipfel der Bäume hinſpielen, auf täuſchende Weiſe auszudrücken, und ihre Gemälde bleiben daher ewige Muſter dieſer Art Malerei. Claude Lorrain verſtand ſelbſt, einigen dunkel beſchatteten Stellen eine gewiſſe thauige Feuchtigkeit zu verleihen, die man für ganz unnachahmlich hält. Von angenehmer und belebender Wirkung ſind ferner die den Landſchaftgemälden beigegebenen, gewöhnlich die Situation intereſſanter und poetiſcher machenden Staffagen, d. h. allegoriſche und hiſtoriſche Figuren, in irgend einer leichten, gefällig mit dem Charakter der Landſchaft und der ganzen Naturſcene überhaupt correſpondirenden Handlung begriffen; nur dürfen dieſe nicht zu zahlreich, oder auch die Handlung nicht zu wichtig oder hervortretend ſeyn, indem ſie ſonſt dem beabſichtigten Eindrucke der Landſchaft ſelbſt ſtörend entgegenwirken (ſ. Staffage). Eben ſo und aus demſelben Grunde wirkt in der Landſchaftmalerei jede Bewegung, die nicht in der Natur ſelbſt bedingt iſt oder aus ihr hervorgeht, ſtörend für den Eindruck des Gemäldes, deſſen Hauptcharakter Einheit und Abgeſchloſſenheit ſeyn ſoll; ſo z. B. iſt zwar eine Ueberſchwemmung, ein Sturm, ein Gewitter ꝛc.

in einem Landſchaftgemälde wohl an ſeinem Platze, nicht aber eine Feuersbrunſt, eine Schlacht ꝛc. Auch in Hinſicht der Gebäude iſt dem Landſchaftmaler die größte Sorgfalt zu empfehlen; ſind dieſelben groß, zahlreich oder zu ſehr in den Vordergrund geſtellt, ſo macht es ebenfalls für das Ganze eine ungünſtige, den eigenthümlichen äſthetiſchen Charakter der Landſchaft ſtörende Wirkung, da das vegetabiliſche Naturleben Hauptſache, alle menſchliche Beziehungen untergeordnet ſeyn ſollen. Am Beſten möchte es ſeyn, die Landſchaften mit zerſtreuten Hütten, Ruinen oder ſolchen Gebäuden zu ſtaffiren, an welchen ein edler, einfacher Stil vorherrſchend iſt. Bei idealiſchen Landſchaften geben beſonders Felſen dem Künſtler zu mannigfachen Abänderungen in Rückſicht der Formen und der Farben Gelegenheit. Ganz beſonderen Reiz erhalten ſie, wenn aus ihnen Quellen dringen, und als ſtürzende Cascaden der Landſchaft gleichſam Leben und Bewegung ertheilen. Zu dem größten Schmucke einer Landſchaft aber, ſei ſie nun nach der Natur oder Ideal, gehören die Bäume, deren richtige Formen, Farben und Gruppirung; und hier iſt dem Künſtler vorzüglich das ſorgfältigſte Studium ſowohl der Natur, als auch der vorhandenen großen Muſter zu empfehlen. Vor Allem iſt auch in dieſem Kunſtzweige Ueberladung zu vermeiden; durch wenige Mittel große Wirkung hervorbringen, charakteriſirt auch hier den Meiſter, den zu bilden übrigens keine Theorie hinreicht, wenn nicht Genie, Studium und Geſchmack, und wie bei jedem Kunſtwerke, Compoſition, Charakteriſtik und fleißige Ausführung in äſthetiſcher Einheit vorhanden ſind. — Die Landſchaftmalerei zerfällt im engeren Sinne in folgende Abtheilungen: a) Proſpectmalerei (ſ. d.); b) gemiſchte Landſchaften, zum Theile Nachahmungen der Natur, zum Theile Werk der Einbildungskraft; dieſe ſind oft durch glückliche Anwendung der Perſpective und durch gewählte Beleuchtung, von eigenthümlichem zauberiſchen Reiz; c) ideale Landſchaften, welche allein nur die Einbildungskraft, aufs Höchſte die Erinnerung des Künſtlers hervorbringt. Dieſe erfordern das größte Genie und genaueſte Studium; nur Meiſterhände vermögen dieſe Aufgabe glücklich zu löſen, ſie iſt für die Mittelmäßigkeit die gefährlichſte Klippe; daher wir auch aus dieſem Fache die größten Meiſterwerke, ſo wie die unglücklichſten und ſchülerhafteſten Darſtellungen aufzuweiſen haben. Es ergeht der Landſchaftmalerei, ſagt Carus, wie der Muſik; gleich dieſer, die trotz ihrer hohen Bedeutenheit ſo oft den gemeinſten, ja nichtswürdigſten Zwecken dienen muß, wird auch die Landſchaftmalerei ſo oft entheiligt, und namentlich, wenn wir den hohen Sinn recht ernſt erwägen, den dieſe Kunſt als Erdenlebenbildkunſt in ſich trägt, und nun einen Blick werfen auf die tauſend und aber tauſend Bilderchen, welche als Landſchaften curſiren; wenn wir bedenken, wie jeder

[illegible]

Stümper, dem Gott keinen Blick und Schick verliehen hat, um zeichnen zu lernen, doch mit guter Zuverſicht ſich an eine Landſchaft wagt; ja wie Dilettanten und Dilettantinnen, die eben nicht Luſt haben ſich überhaupt mit ſtrengerem Zeichnen abzugeben, doch eine Landſchaft auf ein Stammbuchblatt kritzeln oder ſticken zu lernen, ſich immer noch Talent genug zutrauen, ſo möchte man wohl die Galle in ſich rege fühlen. Man hat neuerlich, fährt derſelbe bitter fort, hier und da als eine der weſentlichſten Urſachen des Verfalls echter Malerkunſt die Akademien angeklagt, und mag wohl im Ganzen nicht ſehr Unrecht daran haben; jedoch der Landſchaftmalerei, darf man wohl behaupten, haben ſie wenig geſchadet, und warum? — ſie haben ſich nicht um ſie bekümmert. Was an der gegenwärtigen Art, Landſchaftmalerei zu ſtudiren, vorzüglich auszuſetzen wäre, iſt eines Theils das zeitige Erlernen einer gewiſſen Manier, und zwar durch ſtetes Copiren der landſchaftlichen Zeichnungen und Gemälde anderer Künſtler, andern Theils die mangelhafte und unzulängliche Art, die Natur ſelbſt zu betrachten, zu faſſen. Durch das Erſtere erhielten wir eben die ſchwächlichen Abbilder mehrer Kunſtwerke, welche zu dieſen wie angeputzte Puppen zu lebendigen Menſchen ſich verhalten, und anſtatt aus urgeiſtigen Gemüthern, von dem Naturgeiſte befeuchtet, geboren zu ſeyn, aus unnatürlicher Verbindung zwiſchen der Form eines einzelnen gegebenen Kunſtwerks und einer menſchlichen Seele hervorgingen; und hier ſcheint eine Hauptwurzel alles Uebels moderner Landſchaftmalerei zu liegen, denn von hier aus ſind die Tauſende von Bildern entſtanden, die immer nur wieder an Bilder und niemals an die eigentliche Natur erinnern. Nahe mit dieſem Erſteren zuſammenhängend iſt aber das Zweite; denn wer ſich gewöhnt, die Natur nur durch fremde Gläſer zu betrachten, dem wird ſie nie in ihrem eigenſten Gewande erſcheinen, und am wenigſten wird ſie ihm den Schleier lüften, daß er eindringe in ihre Geheimniſſe. Daß es aber keine leichte Aufgabe ſei, die Natur ihrem eigenen Sinne nach zu erfaſſen, und daß von jeher eben dem Genius nur es gelungen ſey, die am lichten Tage Geheimnißvolle recht innig gewahr zu werden, wer wüßte das nicht, und wem würde es hiemit nicht klar, daß nun und nimmermehr das Beſte hierin ſich lehren laſſen könne, wodurch im Volke reinerer Geſchmack für das Rechte und Wahre in der Kunſt gefördert werden kann; das, wodurch ſelbſt die Entwickelung des Genies begünſtigt werden muß, und das, wodurch auch der weniger von der Natur Begünſtigte zu einem treuen und tüchtigen Nachbilden landſchaftlicher Natur geführt werden könne. Wie alſo denn eigentlich das Studium der Landſchaftmalerei am richtigſten zu leiſten ſei, entwickelt der geiſtvolle Carus in folgenden Sätzen: Das Erſte und Weſentlichſte iſt ohne Zweifel die Bildung des

Auges zur Wahrnehmung der Natur in ihrem eigenthümlichen göttlichen Leben und ihren Geſtaltungen, denn wo das Auge recht klar und rein auffaßt, da wird die Hand nachgezogen und in ihrer Fertigkeit entwickelt, ſie kann nicht anders. Auf zweifache Weiſe aber ſoll das Auge die Natur recht erfaſſen, einmal ſoll es die Formen der Naturdinge nicht als ein Willkürliches, Unbeſtimmtes, Geſetzloſes und deshalb Sinnloſes, ſondern als durch göttliches Urleben Beſtimmtes, ewig Geſetzmäßiges und höchſt Sinnvolles auffaſſen lernen; ein anderes Mal aber ſoll es zugleich der Verſchiedenheit der Subſtanz in den Naturdingen gewahr werden, den Unterſchied merken, den eine und dieſelbe Form, wenn ſie von verſchiedenen Subſtanzen berührt wird, in ihrer Geſammterſcheinung darbietet, und die Verbindung, die Beziehung gewahr werden, welche zwiſchen den einzelnen Subſtanzverſchiedenheiten und gewiſſen Formen beſteht. Dem rohern Sinne nämlich erſcheint in der Naturbetrachtung nur zu Vieles als willkürlich, als zufällig, als geſetzlos, denn er iſt ſelbſt noch außer dem Geſetz und eben darum um ſo befangener. Ihm iſt es bedeutungslos, ob ein Gebirge nun gerade mit dieſer oder jener Art der Linien ſich umſchreibt; ihm iſt es gleichgiltig, ob eine Wolke ſo oder ſo zieht, eine Welle in dieſer oder jener Linie ſich erhebt; ihm gilt es einerlei, ob ein Baum gerade ſo oder ſo gewachſen ſei, ja er wird wohl kaum den Unterſchied, den verſchiedene Baumformen im Ganzen darbieten, als etwas Nothwendiges gewahr. Dergleichen Rohigkeit begleitet dann wohl den Künſtler ſein ganzes Leben hindurch, wenn nicht eine kräftig und ſchön aufſtrebende Seele ihn dagegen ſchützt, oder eingreifende Wiſſenſchaft ihn erweckt. Daher die Gleichgiltigkeit, mit welcher ſo viele Landſchaftmaler in ihren Darſtellungen verfahren; ſie haben keinen Begriff davon, wie unheilig, wie nichtswürdig ſie die Natur behandeln, denn die Ahnung des göttlichen Lebens in der Natur iſt ihnen nicht aufgegangen, ja mit wachſender Routine und ſonſtiger Kräftigkeit des Menſchen verbunden, ſteigt dieſe Mißachtung zur wahren Frechheit, davon oft bei gerühmten Künſtlern die auffallendſten Beiſpiele ſich finden. Oder gehörte es etwa nicht hierher, wenn Caſpar Pouſſin in manchen ganz heitern Bildern den Meereshorizont darſtellt, und im Vordergrunde Flüſſe zeigt, welche Waſſerfälle bilden, und zwar ſo, daß das Waſſer unter die Meeresebene hinabſtürzt, als flöſſe das Meer in die Flüſſe herein, und ſtürzte, man weiß nicht in welchen Abgrund; wenn Andere den Himmel mit allen Farben ſchmücken, die er nach Sonnenuntergang zeigt, und im Vordergrunde den hellſten Sonnenſchein malen; wenn noch Andere bei Darſtellung wirklicher Gegenden Gebirgslinien ſo verändern, daß von den eigenthümlichen charaktervollen Formen kaum eine Spur mehr bleibt, und

alles das, nicht aus höhern Kunſtzwecken, denn der freie menſchliche Geiſt kann auch ein Mährchen zur höhern Kunſtwahrheit mit innerer Nothwendigkeit geſtalten; nein, ſo daß man eine gewiſſe Liederlichkeit, eine Mißachtung des Bedeutungsvollen, des Uebereinſtimmenden der Natur empfindet. Daß man nun ein jugendliches Gemüth nicht beſſer gegen dieſe Rohigkeit ſchützen könne, als durch geiſtreiche und lebendige Hinweiſung auf das hohe Geſetzmäßige, welches äußere Formen der Naturdinge beſtimmt, iſt ſicher keine Frage. Hingeführt werde demnach der junge Landſchaftmaler auf Beachtung des Zuſammenhanges, welcher nothwendiger Weiſe gewiſſe Gebirgsformen mit der innern Structur ihrer Maſſen in Uebereinſtimmung ſetzt, und auf die Nothwendigkeit, mit der wieder dieſe innere Structur aus der Geſchichte dieſer Gebirge folgt; ferner auf die Nothwendigkeit einer gewiſſen Vegetation für gewiſſe Standorte, auf den innern, durchaus regelmäßigen und geſetzmäßigen Bau des Vegetabils, auf die Umſtände, welche die Entwickelung der Pflanze, des Baumes, des Strauches bald ſo, bald anders modificiren, auf die verſchiedene Natur und die verſchiedene Bewegung der Gewäſſer; aufgeklärt werde er über die eigenthümlichen Geſetze der atmoſphäriſchen Erſcheinungen, die verſchiedenartige Natur der Wolken, ihre Bildung und Auflöſung, wie ihre Bewegung. Sind ihm aber ſo die tiefern Elemente der Erde, des Waſſers, der Luft, wie ſie die Grundlage der verſchiedenen Erſcheinungen des Erdlebens bilden, zugänglicher geworden, ſo mögen nun insbeſondere die Lebenswirkungen des vierten und geiſtigſten Elementes, des Feuers, des Lichts, durch deſſen Spannung er ja überhaupt allein zu ſehen und zu bilden vermag, ihm erläutert werden; die Geſetze des Sehens, die verſchiedenen Brechungen und Spiegelungen des Lichtes, die Entſtehung der Farbe, die geheimnißvollen Gegenſätze und Beziehungen der Farbe mögen ihm angedeutet werden, und ſo, wenn auch ſeine ganze Richtung kein erſchöpfendes Eingehen in dieſe Myſterien geſtattet, werde ihm wenigſtens die Ahnung von dem Bedeutungsvollen der verſchiedenen Seiten des Erdlebens, die er nachzubilden unternimmt, damit er ein ſolches Nachbilden bei aller Freudigkeit und Heiterkeit nicht unternehme ohne Ehrfurcht, ja nicht ohne Andacht. Geiſtreich und lebendig müſſen aber dieſe Mittheilungen geſchehen; es gibt nämlich ein todtes Wiſſen, ein Wiſſen des Buchſtabens und nicht des Lebens; dieß iſt Mehlthau für die Künſtlernatur; damit verſchone man ſie auf alle Weiſe! — Frei und in freier Natur müßte der junge Künſtler auf die Stufen des Heiligthums der Iſis geleitet werden, von dem Erfahrnen, dem Eingeweihten müßte er in klaren ruhigen Stunden ſelbſt aufgeklärt werden, und dann werden ſolchen Erkenntniſſen die ſchönſten Früchte entſprießen. Es iſt in Wahrheit merk-

würdig, daß bei dem bisherigen Unterricht in Landſchaftmalerei man die Nothwendigkeit eines ſolchen naturwiſſenſchaftlichen Theiles ſo ganz überſehen konnte, da man in andern Zweigen bildender Kunſt die Unerläßlichkeit des Zuziehens naturwiſſenſchaftlicher Studien ſo bald einſah, und z. B. für die Darſtellung menſchlicher Geſtalt recht gut gewahr wurde, wie große Aufklärung man von den Studien des Gliederbaues menſchlicher Geſtalt, Beachtung ihrer Knochen= und Muskelbildung u. ſ. w. für das richtige Auffaſſen und Wiederhervorbringen des Typus einer reinmenſchlichen Form erwarten dürfe. Den Künſtlerſinn auf Bildung eigentlich und rein ſchöner Formen zu lenken, ihn aufmerkſam zu machen auf die Unterſcheidung von minder ſchönen, wird natürlicher Weiſe um ſo ſchwieriger, je zuſammengeſetzter, je weitſchichtiger das aufzufaſſende Ganze iſt, und wird um ſo leichter, je beſchränkter die beobachtete Naturerſcheinung. Der junge Künſtler wäre hier vom Leichten zum Schweren am ſicherſten zu führen. Iſt ihm an einer einzelnen, frei und kräftig entwickelten Pflanze die Schönheit der Linien ihres Geſammtriſſes, das zarte Gleichgewicht in der Verbreitung ihrer Stengel, die ſo mannigfaltigen als zierlichen Formen im Adergewebe wie im Umfange ihrer Blätter, durch das überall bemerkbare Geſetzmäßige und das in ſeiner Strenge doch anmuthig Verſchleierte ihrer Bildung deutlich geworden; iſt ſein Blick dann geübt worden in der Erkenntniß ſchöner Formen an größern Gebilden, in Sträuchern, in Bäumen, in Baumgruppen, in Steinen, in Erdmaſſen, Flußlinien u. ſ. w., ſo wird auch in den größten Umſichten, in den Zügen großer Gebirge, in Wolkenzügen und Meereswogen, und worin ſonſt immer ſich Erdleben ausſprechen mag, das eigentlich bezeichnende Charakteriſtiſche und ſomit Schöne ſich ihm enthüllen; er wird das die Natur bezeichnende Schöne mit ſicherem Auge herauszufühlen und nachzubilden vermögend ſeyn. Nicht minder wichtig iſt die Bildung der Hand; die Hand des Malers iſt dann ausgebildet und feſt, wenn ſie den Willen der Seele zur Darſtellung des im äußern oder innern Auge ſich ſpiegelnden Gegenſtandes leicht und ſicher vollbringt. Alle Organe aber, welche nicht bloß in ſich ſelbſt, oder in andern Organen den Zweck ihres Daſeyns finden, erhalten die Fertigkeit, einem von der Seele frei gewählten, ihnen an und für ſich fremden Zwecke, mit vollkommener Sicherheit zu entſprechen, nur durch Uebung. Uebung der Hand alſo in reiner Darbildung der Linien und ihrer Verhältniſſe, Uebung der Hand in reiner Deckung der Flächen durch Schatten oder Färbung, das iſt es, worauf es hier immer zunächſt ankommen wird. Bei dieſer Uebung wird ſich dann wieder das Auge im Meſſen und Vergleichen üben, und ſeine größere Fertigkeit wird wieder die Wirkſamkeit der Hand fördern und entwickeln. Wie nun das Alles im Einzelnen zu leiten

[illegible]

[illegible]

ſey, womit man anzufangen, auf welche Weiſe vom Leichtern zum Schwereren zu ſteigen ſey, läßt ſich nicht im Allgemeinen beſtimmen, weil es zu weitläufig wäre, und auch die verſchiedene Natur und Anlage des Lernenden beobachtet werden muß. Eines iſt ſicher, daß die erſte und wirkſamſte Uebung der Hand, gleichſam die Logik des Zeichnens, das vielfältige und ſorgſame freie Nachbilden und Selbſtconſtruiren geometriſcher Grundformen ſei. Nichts iſt was das Auge ſo ſchärfte, ſo von Haus aus den Vortrag gegen eine gewiſſe Liederlichkeit wahrte, als die Beſchäftigung mit dieſen reinen Formen und Verhältniſſen. Wie conſequent es aber in aller Hinſicht ſey, ergibt ſich erſt dann recht klar, wenn wir bedenken, daß ja eben dieſe Formen die Grundlagen aller organiſchen Bildungen ſind; ſo ſehr, daß jeder Organismus, je näher an ſeiner erſten Entſtehung, um ſo mehr die einfachſten geometriſchen Geſtaltungen erkennen läßt. Iſt dann die Hand in Nachbildung ſolcher ſtrengen Formen einigermaßen ſicher geworden, iſt ferner dem Schüler die Abänderung ſolcher Geſtalten, je nachdem ſie einer oder der andern Richtung erſcheinen — Perſpective — und ſind ihm die Wirkungen des Lichtes hinlänglich bekannt geworden, kurz hat er deutlich die Mittel begriffen und in ihrem Gebrauche ſich geübt, durch welche er überhaupt die Darſtellung von Körpern auf einer Fläche erreichen kann, dann ſind die Vorübungen abgeſchloſſen, und der Schüler kann nun zur Nachbildung des Lebendigen geführt werden. Für den Nachbildner der Erſcheinungen des Erdlebens eröffnet ſich nun das weiteſte Feld, wo nur unabläßige Uebung ihn weiter fördern kann; denn von den verſchiedenſten Gebilden ſoll er ſich nach und nach den wahrhaften Typus einprägen, daß die Züge gerade dieſer Geſtaltungen gleichſam wie von ſelbſt in ſeinen Werken wieder ausgeprägt werden, daß die Geſtalten, welche ſeine eigene Phantaſie hervorruft, doch im Gewande reiner, ſchöner Naturwahrheit erſcheinen, daß er im Stande ſey, ſomit ſeinen Ideen das Bürgerrecht in der Wirklichkeit zu erringen. Die Sprache der Natur ſoll alſo der Künſtler reden lernen, und der Hörſaal, wo ein ſolcher Unterricht von ihm empfangen werden kann, iſt nur die freie Natur ſelbſt: Wald und Feld und Meer, Gebirg und Fluß und Thal, deren Formen und Farben er nun unabläßig, ja lebenslänglich ſtudiren ſoll, wo des Lernens und Uebens kein Ende ſeyn kann, und wo wir ſagen dürfen, wie im Divan ſteht:

Daß Du nicht enden kannſt,
Das macht Dich groß!

Iſt nun aber die Seele durchdrungen von dem innern Sinne dieſer verſchiedenen Formen, iſt ihr die Ahnung von dem geheimen göttlichen Leben der Natur hell aufgegangen, und hat die Hand die feſte Darſtellungsgabe, ſo wie auch das Auge den reinen ſcharfen

Blick ſich angebildet; iſt endlich die Seele des Künſtlers rein und durch und durch ein geheiligtes freudiges Gefäß, den Lichtſtrahl von oben aufzunehmen; dann werden Bilder vom Erdleben einer neuern höhern Art, welche den Beſchauer ſelbſt zu höherer Naturbetrachtung heraufheben, und welche myſtiſch, orphiſch, in dieſem Sinne zu nennen ſind, entſtehen müſſen, und die Erdlebenbildkunſt wird ihren Gipfel erreicht haben.

Languente, languido (Muſ.), ſchmachtend, ſehnſuchtsvoll; muſikaliſche Vortragsbezeichnung, die meiſtens etwas ausdrückt, was der Tonſetzer durch den Charakter ſeiner Melodie auszudrücken unterlaſſen hat.

Lapidarſtil (vom lat. lapis, Stein, Rhet.), gedrängte bündige Schreibart, von den kurzen Inſchriften auf ſteinernen Denkmälern, in welchen viel Inhalt bei wenig Umfang die Hauptaufgabe iſt; ſ. Kürze.

La Ire (première) fois (franz., Muſik), das erſte Mal, italieniſch la prima volta, oder abgekürzt Imo; eine muſikaliſche Bezeichnung, die auch oft bloß durch die Zahl I. angedeutet, und bei Muſikſtücken, deren erſter oder zweiter Theil wiederholt werden ſoll, angewendet wird, um die Takte, welche die Wiedereinleitung in die vorhergehende Abtheilung bilden, zu bezeichnen. Geht man weiter, ſo ſpielt man ſtatt dieſer, die mit 2 oder IIdo oder Seconda volta bezeichneten Takte.

Larghetto (ital., Muſ.), ein wenig langſam. Dieſe Bezeichnung des muſikaliſchen Zeitmaßes iſt das Verkleinerungswort der folgenden

Largo (ital., Muſ.), feierlich, langſam, gedehnt, breit. Das langſamſte Zeitmaß kann indeſſen noch durch das Hinzufügen der Beſtimmungswörter assai, grave, oder durch die Anwendung des Superlativs larghissimo, geſteigert werden; ſ. Zeitmaß. Dagegen kann man durch die Beſtimmungswörter largo ma non troppo, un poco largo, das Zeitmaß dem Larghetto und Adagio wieder näher bringen.

La IIde (seconde) fois (franz., Muſ.), ital. la seconda volta IIda, oder noch kürzer II. oder 2; ſ. la Ire fois.

Laſiren (Malerei). Wenn in einem Gemälde der ganze eigentliche Farbenkörper vollendet iſt, und nichts mehr dazuzuſetzen bleibt, wird es von dem Künſtler mit leichtem Pinſel und dünnen durchſichtigen Farben, wo es nöthig iſt, zart überfahren, wodurch das Gefällige, der Schmelz, das friſche Leben entſteht, und womit jene künſtleriſche Täuſchung hervorgebracht wird, ohne welche ein Gemälde nur als todte plaſtiſche Nachbildung, durch Farbe gehoben, aber nicht belebt erſcheint; dieſe Vorrichtung, das letzte Auftragen der durchſichtigen Farbe zur Vollendung des Gemäldes, heißt man Laſiren. Hier iſt, wie nicht bald bei einem Zweige der

künſtleriſchen Technik, die Gränze zwiſchen Zuwenig und Zuviel äußerſt ſcharf gezogen; Zuwenig macht das Gemälde trocken, rauh und leblos, wie mehre altdeutſche Gemälde, wohl auch neudeutſche und franzöſiſche beweiſen. Noch widriger iſt aber jedenfalls das Zuviel, um ſo mehr, da das ängſtliche und übertriebene Laſiren gewöhnlich entweder auf Knalleffecte hinarbeitet, oder wohl gar Mängel der Zeichnung, des richtigen Farbentones, durch Glanz und Weichheit verdecken ſoll. Die meiſten engliſchen, viele franzöſiſche und gewiſſe neudeutſche Gemälde (ſo z. B. Iſabey's und des ſonſt ſo tüchtigen Agricola's) leiden an ſolcher hyperweichlichen Durchſichtigkeit und emailartigem Schmelze, daß man ſie füglich für Porzellangemälde halten dürfte. Große Meiſter in der Kunſt des richtigen Laſirens ſind: Raphael, Tizian, Leonardo da Vinci, Correggio ꝛc., dann auch viele Meiſter der niederländiſchen, beſonders aber der holländiſchen Schule, und unter den neuern Deutſchen der geniale Ludwig Schnorr, Scheffer, Daffinger u. a. m.

Laſtträger (Bauk.) ſ. Karyatiden.

Laſurblau (Malerei), Oelfarbe, echt von dem Laſurſtein, unecht von blauem Glaſe (fein pulveriſirt, Email) oder von Bergblau mit Steinöl angerieben.

Laſurgrün (Malerei), Waſſerfarbe, Mitteltinte zwiſchen Saft- und Spangrün, aus Smalte bereitet.

Lateiniſche Ordnung oder Säule (Bauk.), ſo viel wie römiſche Ordnung; ſ. Säulenordnung.

Laube (Gartenk.), ein Ruheplatz in einem Garten, zum Schutze gegen die Sonnenſtrahlen. Ruhige Lage, reiche Beſchattung, freie Senkungen und Wallungen des Laubes, Blumenraſen, Düfte naher Geſträuche und Pflanzen ꝛc. ſind die Elemente bei dieſem die Natur in waldigen Gegenden nachahmenden Schattenſitze. Zur Ueberwölbung des Hüttchens wählt man vorzüglich Jasmin, Hollunder und Weinreben. — (Bauk.) Ein bedeckter Säulengang, eine Bogenſtellung und andere gewölbte, vorn offen ſtehende Gänge, daher Säulenlaube, Bogenlaube.

Laubwerk (Bau- u. Gartenk.), Blätter-Verzierung, muß frei und leicht gehalten ſeyn.

Lauf (Muſ.), auch Laufer, findet Statt, wenn Noten von gleicher Gattung in geſchwinder Bewegung auf- oder abſteigend, nach der diatoniſchen oder der chromatiſchen Tonfolge gebraucht werden. Wegen großen Mißbrauches ſind die Läufe im Mißcredit gerathen, daher nur mit Vorſicht anzuwenden.

Laune ſ. Humor.

Laute (franz. Luth, italien. Liuto), ein außer Mode gekommenes, durch die Guitarre verdrängtes Saiteninſtrument. Es war mit 24 Darmſaiten bezogen, die in 13 Töne abgetheilt

wurden, ſo daß eilf Saiten zweichörig, die beiden höchſten aber nur einchörig waren. Die tiefern Saiten, auf einigen Inſtrumenten 10, auf anderen 8 an der Zahl, liefen neben dem Griffbrete hin, und dienten, leer angeſchlagen, nur zum Baſſe. Die Laute hatte übrigens einen der Schale der Schildkröte gleichenden Corpus, einen breiten aber zurückgezogenen Hals, und wurde wie die Guitarre geſpielt. Die Muſik für die Laute war auf einem Linienſiſteme von 6 Linien geſchrieben.

Lautenzug, eine Veränderung an alten Clavier-Inſtrumenten, den Ton der Laute nachahmend, jetzt durch das Pedale des Piano und die Verſchiebung mit Vortheil erſetzt.

Laviren (vom Lat., Malerk.), eine ſchon getuſchte Zeichnung mit Farbe leicht übergehen.

Lazzi (ital.), wörtlich: lächerliche Geberden, daher die extemporirten widrigen Poſſen, womit Harlekin in der italieniſchen Volkskomödie die Scene ſelbſt unterbricht; überhaupt für Geſichterſchneiderei und übertriebene gemeine Späſſe.

Leben (Aeſth.), als innere Regſamkeit und Beweglichkeit auf Kunſtwerke angewendet, mit Ausdruck und Charakter gleichbedeutend. Vitruv, ſagt Bendavid, ſchrieb dem Baumeiſter die ſehr wichtige Regel vor, ſein Gebäude wie einen gut gegliederten menſchlichen Körper zu machen. Umgekehrt könnte es dem Künſtler zur Regel dienen, ſein Kunſtwerk nicht wie ein Gebäude zu machen, und dieſes ihm bildlich zeigen, worin das zu ſetzen ſey, was man Leben nennt; nämlich Vermeidung der Steifheit, aus zu großem Ebenmaß. Ein Fehler, worin z. B. vorzüglich die alten franzöſiſchen Tragiker verfielen, deren Werken es daher an dem gewiſſen dramatiſchen Leben gebricht. — (Rhet.) Eine der allgemeinen und nothwendigen Eigenſchaften, die mit zu Demjenigen gehört, was den äſthetiſchen Werth der Darſtellung, die Schönheit der Form begründet; nach Falkmann das Vermögen, durch eigene Aeußerungen des Lebens dergleichen bei andern hervorzubringen. Wie vermag aber eine Rede Lebensäußerungen von ſich zu geben? Sie vermag es, indem ſie wie ein organiſches Product auftritt, von beſtimmter Farbe und Geſtalt im Aeußern, mit kräftiger Bewegung im Innern, beſeelt von Geiſt und Empfindung. Das Mittel, der Rede dieſes Leben einzuhauchen, iſt eigentlich nur höheres, geiſtiges Leben im Schreibenden ſelbſt. Wo dieß fehlt, wo Trägheit, Gleichgiltigkeit, Beſchränktheit, Mattigkeit, Verzagtheit, und die andern dem Leben feindſeligen Kräfte herrſchen, da wird jeder Verſuch, ſich lebhaft auszudrücken, fehlſchlagen, und nur die armſeligen Erzeugniſſe hervorbringen, die man blumenreichen Stil, Schwulſt, falſches Pathos, Bombaſt ꝛc. zu nennen pflegt. Ein Hauptbeförderungsmittel der Lebendigkeit des Stiles ſind die Figuren und Tropen (ſ. d. Artikel).

Man pflegt dieſe Eigenſchaft auch wohl — wenn gleich mit weniger umfaſſendem Namen — Anſchaulichkeit zu nennen, weil ſie das Vorgetragene zur Anſchauung, d. h. gleichſam zur unmittelbaren, ſinnlichen Wahrnehmung bringt. Sie kann faſt in allen Stilarten vorkommen, aber keine von allen erfordert ein ſo genau gehaltenes Maß. Ihr eigentliches Gebiet iſt die Poeſie mit allen ihren Zweigen, und die Rede im engern Sinne des Wortes; daher will poetiſcher Stil oft nichts Anderes ſagen, als lebhafter Stil. In der Malerei bewirken vorzüglich Leben: die Zeichnung, welche die Bewegungen mit Richtigkeit ausdrückt, und das Helldunkel, welches die Gegenſtände plaſtiſch und ſeelenvoll hervortreten läßt.

Lebensbeſchreibung ſ. Biographie.

Leberreim (Metrik), Rundreime aus dem Stegreife, wenn nach alter Sitte der Hecht beim trefflichen Schmauſe erſchien, und Jeder die Formel: die Leber iſt vom Hecht und nicht vom — dann weiter paſſend improviſiren mußte; auch für ſchlechte alberne Verſe.

Legato, ligato (Muſ.), gebunden, geſchleift; muſikaliſche Vortragsbeſtimmung, wird auch durch das Bindezeichen (⁀) angezeigt, und bedeutet, daß alle Noten einer Stelle oder Paſſage an einander gebunden werden müſſen. Muſikaliſche Charlatane wenden auch das unnütze Superlativ legatissimo an. Steht legato am Anfange eines Stückes, ſo muß dieſer gebundene Vortrag durch das Ganze beibehalten werden.

Legende (vom lat. legere, leſen; Poetik) hieß urſprünglich das Buch, welches einzelne Wunderthaten, und auch ganze Biographien der Märtyrer und Heiligen enthaltend, an beſtimmten Tagen in Klöſtern zum Gebrauche des Chors oder auch für das Volk vorgeleſen wurde, und man wollte damit ausdrücken: ein durchaus zu Leſendes. In äſthetiſcher Hinſicht begreift man unter Legende eine eigenthümliche religiös-poetiſche Dichtung aus der Sphäre der chriſtlich-kirchlichen Sagenwelt. Der Grundcharakter bleibt immer das Wunderbare, das mit Innigkeit und ſchmuckloſer Einfalt, mehr im Tone der Andacht als der Begeiſterung gehalten ſeyn muß. In den ernſten fromm-ſinnigen Legenden haben vorzüglich Herder, Koſegarten, Juſti, de la Motte Fouqué, Karoline Pichler, Goethe, A. W. Schlegel, Amalie von Imhof ꝛc. Bedeutendes geleiſtet.

Leggiero, leggiermente (bei muſikaliſchen Quackſalbern kommt auch Leggierissimo vor), leicht, fließend, tändelnd vorzutragen; muſikaliſche Vortragsbeſtimmung.

Lehmwand (Bauk.), Mauer.

Lehrbogen (Bauk.), ein Bogen von Bretern, der die Form und Größe des aufzuführenden Gewölbes hat, worauf die Gewölbeſteine bis zum Schluß ruhen; je ſtärker das Gewölbe, deſto ſtärker muß das Holz genommen werden. Die Lehrbogen werden in einer

Weite von 3 — 6 Fuß gleichlaufend neben einander aufgeſtellt, der Rücken, Bogen, derſelben, entweder bloß verſchalt, oder bei weiten Sprengungen, durch Schwellen und Träger der Länge nach verbunden, und mit gezimmerten Hölzern vernagelt.

Lehrgedicht ſ. Didaktiſch.

Lehrgeſparre, auch Lehrſparre (Bauk.), diejenigen Bänder bei einem Geſparre, nach welchen alles übrige Geſparre zugerichtet wird.

Lehrſtil (Rhet.), hat zunächſt die Aufklärung des Verſtandes zum Zweck, und wendet ſich daher auch vorzüglich an dieſe Seelenkraft; der Dienſt der Einbildungskraft und der andern niedern Seelenvermögen iſt hier untergeordnet. Sein Stoff ſind die weſentlichen oder wenigſtens wichtigern Merkmale, ſeine Ordnung iſt die genaueſte, ſeine Sprache die einfachſte und verſtändlichſte, denn ſeine Aufgabe iſt: immer zu belehren; daher Hauptſache: möglichſte Deutlichkeit, Faßlichkeit und Beſtimmtheit, der Gegenſtand mag ſiſtematiſch oder compendiariſch, erläuternd oder beurtheilend, ſtreng wiſſenſchaftlich oder volksthümlich oder redneriſch behandelt werden.

Leib (Bauk.), der nicht durch Glieder verzierte Theil an Säulen oder Gebälke.

Leibung (Bauk.), die innere Fläche eines Bogens.

Leichenrede (Rhet.), eine am Grabe eines Verſtorbenen, oder auch in deſſen Wohnung, zur letzten Ehrenbezeigung gehaltene Rede; gehört zur Gattung der Caſual- oder Gelegenheitsreden; muß mit Zartgefühl, Feinheit, nicht mit übertriebenem Weihrauch gegen den Todten oder Verletzung der Lebenden abgefaßt ſeyn, ſondern rühren, tröſten, erheben; daſſelbe gilt auch von der Leichenpredigt, die ſich von dem Leichenſermon oder der Leichenrede dadurch unterſcheidet, daß ſie in der Kirche gehalten wird, und einen bibliſchen Text zur Grundlage hat.

Leichenſtein (Plaſtik), eine auf das Grab gelegte oder aufgeſtellte Platte von Marmor, Sandſtein oder Gußeiſen ꝛc., worauf Geburts- und Todestag, Name, Charakter ꝛc. des Verſtorbenen, oft auch beſondere Inſchriften eingehauen ſind. Große Leichenſteine ſind gewöhnlich in Obeliskenform, mit Säulen und mit Emblemen verſehen, die auf Vergänglichkeit und Unſterblichkeit hindeuten.

Leichtigkeit (Aeſth.), nach Pölitz Gewandtheit des Künſtlers, die einzelnen Theile der ſchönen Form ohne Zwang, Härten, Lücken, Erkünſtelung, gewaltſame Uebergänge, ſo harmoniſch zu verbinden, daß man unaufgehalten die natürliche Folge der einzelnen Theile in der Darſtellung wahrnehmen kann. Die Leichtigkeit, im Gegenſatze des Schwerfälligen, Steifen und Geſuchten, ſetzt immer große techniſche Fertigkeit voraus, wiewohl techniſche

Fertigkeit ohne tiefern Kunſtſinn nicht ausreicht, und iſt in einigen Kunſtformen unentbehrlich, als in der Tanzkunſt, Poeſie, Muſik.

Leidenſchaft, dauernde Gemüthsbewegung, Empfindung von vorzüglicher Stärke; unterſcheidet ſich von dem Affecte durch ihre Beharrlichkeit; denn dieſer, als bloße Gemüthsaufwallung, entſteht und verſchwindet ſchnell, während jene durch Befriedigung bleibend wird, und in der Befriedigung wächſt; ſ. Affect. Es gehört unmittelbar zum Zwecke des Künſtlers, daß er Leidenſchaften erwecke und beſänftige; daß er ſie in ihrer Natur mit aller Stärke und ihren ſteigenden und fallenden Abſtufungen darſtelle, und durch ihre dargeſtellten Folgen auf die anſchauenden Gemüther wohlthätig einwirke. Der Künſtler muß, wie Maaß behauptet, ein ruhiges Gemüth in Leidenſchaft ſetzen, und ein durch Leidenſchaften aufgeregtes beſänftigen können; das Zweite dürfte etwas ſchwer ſeyn; nicht immer iſt es ein David, welcher die Harfe ſchlägt! — Die Einbildungskraft trägt das Meiſte zu den Leidenſchaften bei, denn durch ſie entſteht die Menge anderer verbundener Vorſtellungen, deren unordentlicher Zuſammenhang das Gemüth in den leidenſchaftlichen Zuſtand ſetzt. Wenn alſo der ſchaffende Künſtler Leidenſchaften erwecken will, ſo geſchieht dieſes durch eine lebhafte Schilderung leidenſchaftlicher Gegenſtände vermittelſt Erhitzung der ſub- und objectiven Phantaſie; jedoch muß der Künſtler dabei auf die höchſte Sinnlichkeit der Vorſtellungen bedacht ſeyn, muß das Abweſende als gegenwärtig, das Ferne als nah, das Abſtracte als körperlich vorſtellen können. Dicht- und Redekunſt ſind hierin am mächtigſten, beſitzen die meiſten Mittel zur Erweckung aller Arten von Vorſtellungen. Die Muſik hat außer der Schilderung leidenſchaftlicher Aeußerungen nur wenig leidenſchaftliche Gegenſtände in ihrer Gewalt, weil ihr eigentliches Geſchäft in dem Ausdrucke der Empfindungen, aber nicht in der Schilderung der Gegenſtände beſteht. Alle zeichnenden Künſtler bedürfen einer großen Vorbereitung, um Leidenſchaften zu erregen. Poeſie und Redekunſt allein wirken ſchnell und ſicher; der Künſtler muß die Leidenſchaften nicht nur nach ihrer wahren Natur und in ihren verſchiedenen Aeußerungen, ſondern auch nach ihren guten und böſen Wirkungen ſchildern; hierauf beruht vorzugsweiſe der epiſche und der dramatiſche Dichter. Für den Maler und Bildhauer und auch mimiſchen Künſtler iſt noch die Bemerkung nicht überflüſſig, daß er in der Darſtellung der Leidenſchaft ſich nicht nach einem Individuum, ſondern nach der Gattung richten muß, um verſtändlich zu werden, auch ſich vor Uebertreibung hüte, um nicht in Caricatur zu verfallen.

Leipogrammatiſch (vom Griech.) heißen Schriften, Gedichte ꝛc., in denen ein beſtimmter Buchſtabe gar nicht vorkömmt, wie z. B. in dem bekannten Romane ohne R. Unnütze Spielerei.

Leiſte (Bauk.), ein ſchmales, nur aus wenigen Gliedern beſtehendes Geſims.

Leiſtenwerk (Bauk.), die Glieder eines Geſimſes.

Leitton (Muſik), jener Ton, welcher entweder auf den Grundaccord der Tonart, in welcher ſich die Melodie bewegt, zurückführt, oder den Uebergang in eine andere Tonart anzeigt und bedingt. So iſt die Quarte des Grundtones, als Septime des Dominantenaccordes gebraucht, ein Leitton, weil ſie auf natürlichem Wege zur Terze des Grundaccordes werden muß. So iſt die große Septime des Grundtones, als Terze des Dominantenaccordes gebraucht, ein Leitton ſowohl in Dur- als in Molltonarten, weil ſie auf natürlichem Wege ſich in die Octave des Grundtones hinauf auflöſet. So iſt z. B. in C dur jedes nicht bloß zufällig, und als Ausſchmückung der Melodie erſcheinende fis, cis, b, gis und überhaupt jeder durch ein Verſetzungszeichen erhöhter oder erniederter Ton ein Leitton, weil er den Uebergang in eine andere Tonart, g, d, f, a u. a., einleitet, und das Gehör darauf vorbereitet. Das Studium und die Anwendung der Leittöne ſind ſehr wichtig, von ihnen hängt größtentheils die gute, fließende Modulation ab.

Lentando (Muſ.), gewöhnlicher rallentando, abgekürzt rallent. oder ritardando, abgekürzt ritard., zögernd; eine muſikaliſche Vortragsbeſtimmung, welche anzeigt, daß eine Stelle, des Ausdruckes wegen, in langſamer werdendem Zeitmaße vorgetragen werden ſoll. Tritt wieder das urſprüngliche Tempo ein, ſo bedient man ſich des Ausdruckes à tempo oder in tempo. Man treibt in neueſter Zeit großen Mißbrauch mit dem ritardando und accelerando; durch dieſe Willkür verlieren die Muſikſtücke alle Haltung.

Lento (ital., Muſ.), ſeltener Lentamente, langſam; Zeitmaßbezeichnung. Lento iſt langſamer als adagio, und kommt faſt dem Largo gleich; Lento assai oder molto lento bezeichnen eine noch langſamere Bewegung.

Leoniſche oder auch Leoniniſche Verſe (Metrik), in der Mitte gereimte lateiniſche Verſe; eine geſchmackloſe Weiſe, nach einigen von Papſt Leo II., nach andern von einem Benedictinermönch Leonius, der das alte Teſtament ſo durchreimte, herrührend.

Leſche (griech., Bauk.), eine Art Halle der Alten, von Innen auf Säulen ruhend, von Außen geſchloſſene Mauer.

Leſſine (Bauk.), etwas vorſpringende ſenkrechte Streifen, womit breite Mauern verziert und in Felder getheilt werden.

Licht (Malerk.); eine Unterſuchung über die Natur des Lichts, ob es nach Newton eine von den leuchtenden Körpern ausſtrömende Flüſſigkeit, ob es nach Euler eine durch die zitternde Bewegung der Oberfläche jener Körper hervorgebrachte Modification

des Aethers; ob es nach neuerem Syſteme die höchſte und feinſte Expanſion der Materie ſelbſt ſei — gehört in die Phyſik und in die ſubtilen Räume der Naturphiloſophie. Hier betrachten wir nur die Darſtellung des Lichtes im Bilde, was ſowohl zur Deutlichkeit wie zur Verſtärkung des Effects gehört, daher ſehr wichtig iſt. Der Einfall desſelben ſoll auf eine ſolche Weiſe ausgeführt werden, daß zwar die Hauptfigur am vortheilhafteſten hervortrete, aber auch die Nebenpartien nicht in unbeſtimmtem Dunkel herumſchwimmen, ſondern nach dem Grade der Perſpective ſichtbar erſcheinen. Reynolds unterſcheidet das Hauptlicht oder das natürliche Licht, welches die Hauptgruppe beleuchtet, — und in jedem Gemälde darf nur ein Hauptlicht herrſchen, nur ein zufälliges, — und ein Licht des Wiederſcheines, welche beide ſchwächere Arten man auch abgedämpftes Licht nennt. Nach dem Charakter des Gemäldes muß das Licht bald ſtark und hell, bald gemäßigt und düſter ſeyn; immer aber iſt die Hauptregel Einheit und Deutlichkeit, und die gehörige Verſchmelzung von Licht und Schatten; auch ſoll das Licht mit der Farbe des Gegenſtandes harmoniren, von dem es ausgeht. Kommt es unmittelbar von der Sonne, ſo iſt es ein Weiß, das ſich in das Goldgelbe zieht; bricht es von dem Monde aus, ſo iſt es ſilberfarb; wird es durch irgend eine Flamme hervorgebracht, ſo iſt es roth. Selbſt in dieſen Verſchiedenheiten gibt es noch Nüancirungen; ſo hat z. B. das Sonnenlicht nicht ganz dieſelbe Farbe, wenn die Sonne hell und klar iſt, und wenn ſie von Dünſten und weißen Wolken gleichſam wie von einem Schleier verhüllt wird. Eben ſo aufmerkſam als auf die Wirkungen der Stärke und Schwäche, muß der Maler auf deſſen Verbreitung und Ausdehnung ſeyn. Tizian, Paul Veroneſe und Tintoretto waren die Erſten, die hier im Studium des Lichts ein Syſtem aufgeſtellt; eben ſo Leonardo da Vinci. Auch in Beziehung der Gemäldeaufſtellung unterſcheidet man ein rothes von einem falſchen Lichte, d. h. nachdem das Gemälde vortheilhaft von Außen erhellt, oder von gehöriger Seite betrachtet wird. Mehres ſiehe in den Artikeln: Beleuchtung, Helldunkel, Schatten und Licht.

Lichter (Malerei), diejenigen Stellen eines Gemäldes, auf welchen das einfallende Licht ohne einige Schwächung ſeine ganze Stärke behält. Zur richtigen Vertheilung der Lichter in einem Gemälde gehört mathematiſche Genauigkeit, nur durch geometriſche Beſtimmungen erreichbar. — (Rhet.) Auch da gibt es Lichter, orationis lumina, wie ſie Cicero nennt, nämlich die einzelnen überraſchenden Kraftgedanken, wodurch vorzügliche Wirkung herbeigeführt wird; hieher gehören ergreifende Antitheſen, Bilder, Metaphern ꝛc.

Liebhaber, Liebhaberin (Theater), Rollenfach der Schauſpieler und Schauſpielerinnen, welche die Charaktere der Liebenden darſtellen. Gefällige Geſtalt, Adel der Bewegung, wohlklingendes Organ ꝛc. ſind die äußern Elemente; Feuer, Biegſamkeit, Gemüth, und namentlich im Luſtſpiel ein künſtleriſcher Humor, die innern Eigenſchaften, welche die Darſteller dieſes Faches beſitzen ſollen. Man theilt dieſe Rollen gewöhnlich in erſte und zweite Liebhaber-Partien, welche die Haupt- und untergeordneten Charaktere dieſes Faches in ſich faſſen, und entweder ernſthaft oder heiter oder naiv behandelt werden; dann in jugendliche oder geſetzte Liebhaber-Partien, was aber die jetzigen Künſtler und vorzüglich die Künſtlerinnen nicht mehr ſo ſtrenge nehmen.

Liebhaberconcert (Muſik), eine von Kunſtfreunden mit oder ohne Unterſtützung bezahlter Muſiker, zu einem wohlthätigen Zwecke oder zum Vergnügen veranſtaltete Muſik. Die vielen mittelmäßigen Leiſtungen dieſer Art, ſo wie die häufigen Concerte der Künſtler, Kunſt-Concerte, haben dieſe Liebhaber-Productionen in Abnahme gebracht.

Liebhabertheater ſ. Privattheater.

Lied (Poetik), eines der Hauptmomente der lyriſchen Dichtungsform; der innigſte Ausdruck des dichteriſchen, von einem beſtimmten ſanften Gefühle belebten Gemüthes; lyriſch im reinſten Sinne, fühlend, ſubjectiv, d. h. wie Roſenkranz ſehr richtig bemerkt, der Dichter verhält ſich im Liede in ſeiner Empfindung durchaus eigenthümlich, allein zugleich, trotz der Individualität, ganz allgemein im Sinne ſeines Volkes; eben weil Keiner im Volke der Wahrheit des Liedes ſich weigern kann, dringt das Lied allgemein durch, und das ſchlechte Lied beſteht eben darin, daß das, was der Dichter ſingt, nicht von Allen als ihre Empfindung anerkannt wird. Von den dem Liede zunächſt verwandten lyriſchen Dichtungsarten, der Ode, der Hymne und der Elegie unterſcheidet ſich daſſelbe eben durch ſeinen einfach-ſubjectiven Gefühlscharakter; es iſt nicht ſo reflectirend wie die Ode, nicht ſo ſchwungvoll und erhaben wie die Hymne, in welcher der Dichter hinter dem Inhalte zurücktritt, und die Empfindung ganz epiſch in ihm, als allgemeine Vorſtellung, erſcheint; und iſt nicht ſo abſpannend, ſo in Wehmuth verſinkend wie die Elegie. Der Ausdruck aller in erhabenen, meiſt religiöſen, Sphären wogenden Gefühle, welche die Seele anſchwellen und fortreißen, gebührt dem Sänger der Hymnen; die tiefen Betrachtungen, durch eine Situation erzeugt, mit Begeiſterung vorgetragen, dem Odendichter, wie die weichen zärtlichen Empfindungen dem Elegiker; dem Liederdichter allein der Ausdruck aller in ſich abgeſchloſſenen gemäßigten Gefühle; daher denn Hymnen- und Odendichter gerne

zum Vorwurfe ihrer Dichtung große erhabene, oft ſchreckliche Gegenſtände wählen: Götter, Helden, Schlachten, Triumphe ꝛc.; während der Liederdichter Liebe, Wein, Schönheit, Frühling, Unſchuld, Freude ꝛc., kurz die Seele nur fröhlich und ſanft bewegende Gegenſtände beſingt. Solger's Behauptung, daß in dem Liede eine einzige heftige Leidenſchaft ſo dargeſtellt werde, daß ſie, wie er ſich ausdrückt, als etwas Göttliches, Univerſelles erſcheine, und Leidenſchaftlichkeit, ja Raſerei vorherrſche, iſt nur parador, und beſonders in der neuern Lyrik unſtatthaft. Dieſe Unterſchiede müſſen auch in der Form hervortreten; daher bei dem einfachern Liede mehr Gleichförmigkeit in den Füßen und in dem Strophenbaue, überhaupt ein leichteres, ſtrömendes, auch auf den Geſang und muſikaliſche Begleitung überhaupt berechnetes, Melos hauchendes Silbenmaß. Man theilt das Lied nach der Verſchiedenheit des Inhalts gewöhnlich in das geiſtliche und das weltliche Lied. Das geiſtliche Lied, ohne eigentlich Ton und Aufſchwung der Hymne zu haben, muß doch in edler Haltung ein von der Idee der Gottheit durchdrungenes tiefes und reines Gefühl athmen. Da es ſeiner Beſtimmung nach dazu dienen ſoll, in Gott verſammelte Gemeinden ſowohl religiös zu erbauen, als zur religiöſen Stimmung vorzubereiten, ſo muß es dieſe Empfindungen in einfach würdiger Faſſung enthalten, Schauer der Sehnſucht nach dem Unnennbaren zu erwecken ſuchen, ohne in myſtiſche Ueberſchwenglichkeit und Bilderſpielerei zu gerathen, nicht in ſteifen Lehrton verfallen, und zum Geſange paſſend, auch allgemein verſtändlich ſeyn. Ausgezeichnetes haben im geiſtlichen Liede geleiſtet: in der lateiniſchen Sprache: Ambroſius (Biſchof von Mailand), Hilarius (Biſchof von Poitiers), Aurelius Prudentius Clemens (der chriſtliche Pindar genannt), Papſt Damaſus, der Prieſter Sedulius, Fortunatus u. a.; die Deutſchen haben ſich vorzüglich darin ausgezeichnet; den ſtärkſten Impuls gab Luther; dann in der ältern Dichterperiode Simon Dach, Flemming, Gerhard ꝛc., denen ſpäter Gellert, Klopſtock, J. A. Cramer, J. A. Schlegel, Münter, Lavater, Zollikofer, Voß, Novalis ꝛc. rühmlich nachfolgten. Das weltliche (profane) Lied iſt die Darſtellung eines beſtimmten, durch die Zuſtände und Vorgänge des wirklichen Lebens, oder durch die Erſcheinungen in der Natur angeregten Gefühls. So verſchieden nun dieſe Zuſtände und Naturſcenen unſere Gefühle aufregen, ſo mannigfach und verſchieden ſind auch ſeine Benennungen; daher Liebeslieder, Trinklieder, Feſtlieder ꝛc., hieher gehören auch die meiſten Gelegenheitsgedichte (ſ. d.). Hat das Lied einen höhern Zweck, als z. B. Entzündung des Patriotismus, erſcheint das Nationallied und Kriegslied, oder umfaßt es allgemeine menſchliche Pflichten, oder die Eigenthümlichkeiten und Lebensarten gewiſſer Stände, kommen Jägerlieder, Fiſcherlieder, Spinnerlieder,

Wiegenlieder, und zeichnet es ſich durch beſondere Popularität aus, wird es Volkslied (ſ. d. u. Skolie). Das Lied iſt, wie das Epos, bei allen Völkern ſchon in der Wiege des menſchlichen Geiſtes vorhanden. In der orientaliſchen Literatur finden wir ſchon im alten Teſtamente das hohe Lied Salomons, Kriegs- und andere Lieder. Perſer und Araber ſind ebenfalls reich daran, vorzüglich die Erſten, von welchen Hammer als ausgezeichnet nennt: Anwari oder Enveri, Saadi, Hafiz (dem Goethe, ſelbſt der größte deutſche Liederdichter, in ſeinem weſtöſtlichen Divan ſo lieblich nachſang), Dſchami u. a. Von den Griechen, deren heiterer Sinn bei ihren muſikaliſchen Feſten ſich im Liede gewiß fruchtbar entfaltete, haben wir nur noch Bruchſtücke, in der Anthologie befindlich, und die Meiſterſtücke des unerreichten Anakreon. Von den Römern ſind Catull und Horaz auf uns gekommen. Erwähnung verdienen unter den neuern Lateinern: Jacob Balde, Sannazar, Buchanan ꝛc.; im Mittelalter die Troubadours und Minneſänger; in der ſkandinaviſchen Poeſie die Eddalieder; unter den Italienern Petrarca und ſeine Schule, ſo wie Metaſtaſio, Gozzi, Caſti ꝛc.; unter den Spaniern hauptſächlich da Mendoza, da Caſtillejo, Villegas, Cervantes ꝛc.; unter den Portugieſen enthält die Sammlung des Garcia de Raſende das Bedeutendſte, was ſie in älteren Liedern beſitzen. Vorzüglich reich ausgezeichnet durch Feinheit, Naivetät, Geiſt, oft nur in zu großer Frivolität, ſind in allen Liederarten die Franzoſen; wir bemerken bloß aus der Maſſe, die Alten: Saint Gelais, Chaulieu, Lainez, Monkrif; die Neuern: le Brün, Parey, de Boufflers, und die Neueſten: Beranger und Victor Hugo; unter den Engländern ragen hierin hervor Edm. Spencer, Waller, Cowley, Gay, Goldſmith, Burns, Miß Carter, Baillie und der in allen lyriſchen Dichtungsarten ausgezeichnete Lord Byron. Unter den Deutſchen gehören außer den erwähnten Minneſängern noch die ſpätern Meiſterſänger hieher, die aber die Erſten an Zartheit und Innigkeit nicht erreichten; dann von der erſten ſchleſiſchen Dichterſchule Opitz, Flemming, Tſcherning. Die zweite ſchleſiſche Dichterſchule verſank durch ihre Stifter Hoffmannswaldau und Lohenſtein bis Anfang des achtzehnten Jahrhunderts wieder in Barbarei. Mit Hagedorn beginnt erſt das neuere deutſche Lied; ihm folgten Utz, Gleim, Götz, Gerſtenberg, Weiße, Klopſtock, Nikolai, Leſſing, Gotter, Boie, Hölty, Miller, Gökingk, Claudius, Bürde, Bürger, Matthiſſon, Salis, Blumauer, die beiden Stolberg, Alxinger, Thümmel, Herder, Koſegarten, Heydenreich, Mahlmann, Schreiber, Kl. Schmidt, Tiedge, Halem, Conz, Friederike Brun ꝛc., dann der das Siegel der Vollendung an der Stirne tragende Goethe, ihm zunächſt Schiller, Tieck, Uhland, dann Wilh. Müller, Rückert, Körner, Platen, Chamiſſo, Niemeyer, Heine, Lenau, A. Grün, Seidl u. m. a. —

(Muſik.) Die faßliche, leichte, anſpruchloſe Melodie, auch für den Laien ſingbar, eines kurzen oder doch nicht langen lyriſchen Gedichtes, ernſthaften oder ſcherzhaften Inhaltes; die Melodie des Liedes darf daher nur höchſt ſelten den Umfang einer Oktave überſchreiten, alle ſchwer zu intonirenden Intervalle ſollen vermieden, alle Rouladen und Verzierungen weggelaſſen werden, denn ihr Hauptcharakter iſt Einfachheit, ja Einfalt im beſſern Sinne des Wortes; daraus folgt auch, daß mehre Componiſten, z. B. Schubert und ſeine Nachbeter, vom Weſen des Liedes keinen rechten Begriff hatten, als ſie ihre Geſänge, in welchen die Begleitung eine Hauptrolle ſpielt und die Stimme nur Nebenſache iſt, in welcher ſich die ſchwierigſten Uebergänge häufen, Lieder nannten. So lange die muſikaliſche Kunſtbildung noch nicht allgemein ihre jetzige Höhe erreicht hatte, ſpielte das Lied eine weit bedeutendere Rolle, und noch jetzt ertönen in Frankreich mehr Chanſons, als bei uns Lieder. Auch hier hat die leidige und anmaßliche Productionsſucht großen Schaden angerichtet, und ſie droht das Lied ganz zu entthronen. Es wäre jedoch Jammerſchade, denn dieſe lyriſchen Ergüſſe der Empfindung oder der Laune ſind für die Componiſten, eben ihrer Einfachheit wegen, eine zwar ſchwierige, aber lohnende Aufgabe, da ſie ſich allgemeiner verbreiten als alle andern Compoſitionen, und noch dazu den Vortheil bieten, den Tonſetzer von übermäßigen Künſteleien zur Wahrheit und Natur zurückzuführen. Das Lied iſt übrigens entweder ein Strophen-, oder ein durchcomponirtes Lied, je nachdem der Tonſetzer den verſchiedenen Strophen des Gedichtes nur ein und dieſelbe Melodie unterlegt, oder den Geſang mehr oder weniger bei jeder Strophe verändert. Indeſſen weicht das durchcomponirte Lied ſchon mehr von der Einfachheit des urſprünglichen Begriffes ab, verliert an Popularität, und bildet vielmehr eine eigene Mittelgattung, die man häufig Geſänge nennt, weil ſie ſich in keine beſtimmte Claſſe bringen laſſen. Beim eigentlichen Strophenliede tritt dagegen der Umſtand oft ſtörend ein, daß die Melodie, welche zur erſten Strophe vollkommen paßt, zur zweiten oder dritten ſich weniger eignet, und man könnte faſt als Regel aufſtellen, daß nur die erſte Strophe meiſtens ganz tadellos componirt iſt, und zwiſchen Dichter und Tonſetzer den reinſten Einklang bietet. Indeſſen wird jeder einſichtsvolle Laie ſich da leicht helfen können, beſonders wenn der Dichter, wie er ſoll, der Hauptempfindung getreu geblieben iſt. Geiſtliche Lieder, welche einen religiöſen Inhalt haben, werden entweder in den Choral- oder Figuralgeſang eingekleidet, je nachdem ſie beſtimmt ſind, von der ganzen Gemeinde beim Gottesdienſte, oder von Einzelnen, ohne beſondere Veranlaſſung, abgeſungen zu werden. Die bedeutendſten deutſchen Liedercomponiſten ſind Beethoven, Reichard, Himmel, C. Kreutzer ꝛc.

Liederſpiel (Poetik u. Muſik), ein Schauſpiel mit Geſang, deſſen Geſangſtücke aber nur aus bekannten, oder eigens dazu componirten Liedern beſtehen. Mißbräuchlich werden in ſolche Liederſpiele Duette, Enſembleſtücke, ja ſogar kleine Finale eingewebt. Das Liederſpiel hat viel Aehnlichkeit mit dem franzöſiſchen Vaudeville, durch deſſen Einführung es jetzt auch ganz überflüſſig geworden ſeyn mag. Zudem macht man jetzt ſo große Anforderungen an Sänger und Componiſten, daß dieſe Gattung, bei uns kaum geboren, ſchon zu Grabe gegangen zu ſeyn ſcheint; ſo viele Mühe ſich auch der eigentliche Erfinder desſelben, Reichard, ſpäter Hummel, und in neueſter Zeit Holtei damit gegeben haben.

Ligatur (Muſ.), ſo viel wie Bindung, auch ehemals die Verbindung mehrer Noten, die auf eine einzige Silbe des Textes geſungen wurden.

Ligneum psalterium (lat., Muſ.), für Strohfidel oder Sticcato; ſ. d. Artikel.

Lilafarb (Malerk.), von Lilac, türkiſchem Hollunder, deſſen Farbe es ähnelt, nämlich blaß violet; wird im Cochenillenbad, mit Weinſteinkryſtallen verſetzt, gefärbt.

Liliengrün, Lilienblau (Malerk.), feine grüne Saftfarbe, aus dem Blütenſaft der blauen Schwertlilie mit geſtoßenem Alaun bereitet.

Limma (Muſ.), ein Intervall, das ſich aus der mathematiſchen Vergleichung der Tongrößen entwickelt, in der practiſchen Muſik jedoch nicht ausgeübt werden kann; bei den Griechen ſo viel wie Pauſe.

Lineamente (vom Lat., Graphik), Linien, vorzüglich die in der Zeichnung eines menſchlichen Antlitzes zu beachtenden Verſchiedenheiten und Abgränzungen der Geſichtsbildung. Hogarth gab ſich Mühe zu beweiſen, daß die Wellenlinie (S) die Linie der Schönheit ſei; eine bloß dunkle Hypotheſe. Levesque ſagt hierüber: Will man ſchlechterdings von Linien reden, ſo muß man geſtehen, daß die gerade Linie an gothiſche Steifheit gränzt, daß Formen, die aus Linien beſtehen, die ſich winkelhaft durchſchneiden, hart ſind, der Grazie und Wahrheit ermangeln, daß aus der Kreislinie eine runde und ſchwere Zeichnung reſultirt, und daß mit einem Worte die wahre Schönheit der Formen durch eine große Menge verſchiedener Linien entſteht, die alle nach der Rundung zu ſtreben ſcheinen und ſich doch nie runden.

Linien (Muſ.), die horizontalen, in paralleler Richtung gezogenen Striche, auf, zwiſchen, über und unter welchen die Noten geſchrieben werden.

Linienſyſtem (Muſ.), die Geſammtzahl aller Linien, die man zur muſikaliſchen Tonſchrift anwendet. Bei der Choralmuſik

beſtehet das Linienſyſtem aus vier, bei der modernen oder Figuralmuſik aus fünf Linien, zu welchen noch die Hilfslinien ſowohl über als unter den Linienſyſtemen kommen, um Töne zu bezeichnen, welche entweder höher oder tiefer ſind als die eilf, die durch das gewöhnliche Syſtem von fünf Linien ausgedrückt werden können. Manche ältere Tonſetzer haben Syſteme von ſechs, auch acht Linien angenommen, jedoch ohne Nachahmer zu finden. Die Linien werden übrigens von unten herauf gezählt, und die unterſte die erſte, die oberſte die fünfte u. ſ. w. genannt.

Lira da gamba, lirone perfetto, arciviola di lira (ital., Muſ.), Knieleier, eine Art veralteter Viola da gamba mit 12 bis 16 Saiten, von welchen zwei neben dem Griffbrete lagen. Es hatte mit dem ebenfalls veralteten Accordo große Aehnlichkeit, wenn es nicht vielleicht dieſes Inſtrument ſelbſt war; beide wurden wie das Violoncell gehalten und geſpielt.

Lira rustica } ſ. Leier.
Lira tedesca }

L'istesso doppio movimento (ital., Muſ.), gleiche doppelte Bewegung, wird angewendet, wenn der Tonſetzer im Laufe eines Muſikſtückes von einer einfachen zu einer zuſammengeſetzten Taktart übergeht, z. B. vom $\frac{2}{4}$ zum $\frac{4}{4}$ Takte, und das Zeitmaß für den Zuhörer unverändert bleibt, weil die Viertelnoten des $\frac{4}{4}$ Taktes eben dieſelbe Geltung erhalten, als die Achtelnoten des $\frac{2}{4}$ Taktes. Im Rondo von Hummel's ſchönem A-moll-Concerte wird dieſe Bezeichnung angewendet. Uebrigens könnte ſie auch dann gebraucht werden, wenn der Componiſt vom $\frac{3}{8}$ zum $\frac{2}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takte überginge.

L'istesso tempo (ital., Muſik), daſſelbe Zeitmaß; Ausdruck des Componiſten, wenn er im Verfolge eines Muſikſtückes von einer Taktart zur andern übergeht, ohne das Zeitmaß zu verändern, z. B. vom Zweiviertel- zum Drei- oder Vierviertеltakte, ohne daß die Geltung der Viertelnoten abgekürzt oder verlängert werde; bedeutet daher ſo viel, daß die Hauptnoten des Taktes in ihrer Geltung unverändert bleiben. Manche Componiſten bedienen ſich irrig dieſes Ausdruckes ſtatt tempo primo.

Litanei (griech., Muſ., Bitte, Gebetsformel), ein aus verſchiedenen Sätzen beſtehendes Muſikſtück für Soloſtimmen, Chor und Orcheſter, das bei dem nachmittäglichen Gottesdienſte, um Abwendung allgemeiner Noth, in den katholiſchen Kirchen abgeſungen wird.

Literatur (vom Lat. literae, Buchſtaben, Schriften, auch Wiſſenſchaften), Schriftthum; iſt der Inbegriff ſchriftlicher Geiſtesbeſtrebungen, deren Zweck entweder Belehrung andeutend, wiſſenſchaftliche Literatur, oder Unterhaltung, ſchöne Literatur iſt.

Lithochromie (vom Griech., Malerk.), Malen mit Oelfarben auf Stein, und Abdrucken ſolcher Gemälde auf Leinwand; eine neue, noch auf den Stufen der Kindheit ſtehende Erfindung, von Motazeau zu Paris, wodurch ein Gemälde zwar vervielfältigt werden kann, jedoch an Kunſtwerth jeder Copie weit nachſteht.

Lithographie (vom Griech.), Steindruck; die Kunſt, eine Zeichnung unmittelbar auf einem dazu geeigneten Stein, mit der Feder oder mit chemiſcher Kreide, auch wohl der Nadel oder dem Grabſtichel zu entwerfen, und dann mittelſt eigener chemiſcher und mechaniſcher Vorrichtungen durch den Druck zu vervielfältigen. Sie wurde 1795 durch Alois Sennefelder (einem gebornen Prager) in München erfunden, anfangs nur zum Notendruck, wie zu Raſtrirarbeiten überhaupt, benutzt; in der Folge mannigfach verbeſſert, und in neuer Zeit, ſo weit es die beſchränkte Technik derſelben erlaubte, zu einem bedeutenden Grad von Vollkommenheit und zur allgemeinen Verbreitung gebracht. Das gewöhnliche Verfahren bei der Zeichnung iſt in der Lithographie zweierlei: man bedient ſich entweder der chemiſchen Tuſche oder chemiſcher Kreide. Erſtere beſteht aus einer Miſchung von Unſchlittſeife, feinem weißen Wachſe, dann einer geringen Quantität abgeriebenen trockenen Kienrußes, und einer noch geringern von ausgelaſſenem Unſchlitt, welche Ingredienzen zuſammengemiſcht, dann in beliebigen Formen getrocknet und zum Gebrauche aufbewahrt werden. Die chemiſche Kreide wird ebenfalls aus einer Miſchung von Unſchlittſeife, weißem Wachs und ein wenig zerlaſſenem Unſchlitt verfertigt, nur gibt man zu dieſer Maſſe noch 5 bis 6 Tropfen an der Luft zerfloſſener Pottaſche, während dieſelbe kocht, dann wird ſie ebenfalls getrocknet; ehe ſie völlig hart iſt, werden dann kleine Stifte daraus geformt. Der am beſten zum Lithographiren taugliche Stein iſt weißgelber, ſchiefriger, mergelartiger Kalkſtein, wo möglich von feinem Bruchſtein und gleicher Farbe; die auch in Oberöſterreich gewonnenen, ſogenannten Kehlheimer Platten ſind dazu vorzüglich brauchbar. Die nöthige Schleifung derſelben geſchieht, indem man zwiſchen zweien dieſer Steine feinen Silberſand ſchüttet, und ſie dann ſo lange gegen einander herumreibt, bis der reine Schliff ſichtbar iſt; dann wird jeder Stein noch ſo lange mit Waſſer oder auch mit Bimsſtein abgerieben, bis die Oberfläche ſpiegelglatt und glänzend erſcheint. Zur Kreidemanier muß der Stein jedoch eine rauhere Oberfläche erhalten, zu welchem Ende er nach der Glättung durch Bimsſtein mit ganz feinem gleichförmigen Sande überſtreut, und mit einem andern polirten Steine in der Runde herum trocken überrieben wird. Vor dem endlichen Gebrauche wird der ſo zubereitete Stein

mit gutem geläuterten Terpentinöl, oder wohl auch nur mit Seifenwaſſer übergangen, welches verhindert, daß die Striche aus einander fließen. Die Zeichnung wird vorerſt, um nöthigen Falls corrigiren zu können, mit Blei-, oder beſſer Rothſtift (da ſich dieſer beſſer von der Tuſche unterſcheidet) aufgetragen, dann werden dieſe Vorzeichnungsſtriche mit aufgelöſter Tuſche mittelſt eines Pinſels oder einer ſtählernen Feder überfahren, wobei der gemachte Strich ſchwarz oder mindeſtens dunkelbraun erſcheinen muß; bei leichteren Tinten druckt ſich die Zeichnung nicht gehörig ab. Bei der Kreidezeichnung trägt man die ſanfteſten und feinſten Töne zuerſt auf, und fährt dann allgemach zu den ſtärkeren fort; auch hilft man oft, beſonders bei großen Gegenſtänden, zur Verſtärkung des Effects, mit chemiſcher Tuſche nach. Soll nun zum Abdrucke geſchritten werden, ſo wird der Stein vorerſt mit ſtark durch reines Waſſer verdünntem Scheidewaſſer überzogen, oder nur darein getaucht, wodurch er, an den hellen Stellen, geſchickter für das Einſaugen des Waſſers wird; dann ſpült man ihn wieder mit reinem Waſſer ab, übergießt mit einer aus $^1/_6$ Theil Leinöl, $^2/_6$ Terpentinöl und $^3/_6$ Waſſer beſtehenden Flüſſigkeit, wiſcht dieſe dann wieder rein weg, überfährt ihn mit aufgelöſtem Gummi, und ſchwärzt ihn ſogleich mittelſt ledernen, mit Haaren ausgeſtopften Ballen oder auch Walzen, mit Druckerſchwärze ein, worauf ſogleich zum Abdrucke geſchritten wird. Nach jedem Abdrucke muß der Stein aufs Neue ſorgfältig mit reinem Waſſer abgewaſchen, und von Zeit zu Zeit mittelſt eines Schwammes mit Gummiwaſſer überfahren werden. Die erſten Abdrücke erſcheinen jedoch nie ganz rein, wie denn überhaupt bei dem Drucken die größte Sorgfalt angewendet werden muß, um die Abdrücke ſowohl rein, als auch kräftig genug zu erhalten. In dieſer Hinſicht ſind die Franzoſen Meiſter; auch in München werden in neuerer Zeit treffliche Abdrücke hervorgebracht; in Berlin iſt das techniſche Verfahren ebenfalls auf einer bedeutenden Stufe, welches in Wien noch zur Zeit ſehr Vieles zu wünſchen übrig läßt, was um ſo mehr zu beklagen iſt, da es dieſer Stadt nicht an den berühmteſten Künſtlern im Fache der Zeichnung fehlt. In neuerer Zeit werden auch Zeichnungen unmittelbar in den Stein gegraben, mit Scheidewaſſer geätzt, und dann wie Kupferplatten geſchwärzt und abgedruckt, welche Manier beſonders bei landſchaftlichen Gegenſtänden in den vielen jetzt beſtehenden Pfennig- und Heller-Magazinen angewendet, und welche, da bei ihrer Anwendung die Lichter in den Stein gegraben werden, auch Holzſchnittmanier genannt wird. Im Ganzen hat ſich der Nutzen der Lithographie durch freiere Anwendung der Zeichnung unmittelbar von dem zeichnenden Künſtler ſelbſt, dann durch Weichheit und auch wohl Kraft des Ausdruckes ihrer Producte vielfältig bewährt; übrigens hat ſie das unläugbar

Unvollkommene, daß ſich die zarten Töne und Formen, vorzüglich in der Landſchaft, nicht gehörig ausdrücken laſſen, auch die Striche überhaupt nicht die gehörige Zartheit haben, und endlich daß der Stein, beſonders bei der Kreidemanier, ſelten mehr als einige hundert gute Abdrücke gibt, da die erſten zu unrein, die letztern zu unbeſtimmt und ſchwach erſcheinen. Vorzügliche Sorgfalt erfordert die Auswahl des Papiers zum Abdrucke einer Steinplatte. Zu bildlichen Darſtellungen muß es dick, zart, gleichförmig und am Beſten ungeleimt ſeyn, und darf vor dem Gebrauche nur etwas Weniges gefeuchtet werden, um es milder zu machen. Untauglich iſt größtentheils das chemiſch mit Chlor gebleichte Papier, trotz aller Nachhilfe durch ſtarkes Feuchten, Behandeln mit Kalk ꝛc., indem es den Druck verwiſcht. Auch werden Steindrücke mit bunten Farben verfertigt, die ſich an die bekannten Congreve-Drucke der Buchdrucker anſchließen, und auch ungefähr mit den nämlichen Mitteln hervorgebracht werden; doch iſt man noch lange nicht mit der Farbenwahl im Reinen, da ſich mit vielen Farben die bei dem Steindrucke unentbehrlichen Aetzſtoffe nicht wohl vertragen. Auch wird ſeit einiger Zeit der Steindruck mit mehr und minderer Vollkommenheit auf Kattun angewendet.

Litotes (griech., Rhet.), Geringheit; Redefigur der Verkleinerung aus Beſcheidenheit, z. B. dieß Blümchen Jugend.

L. M. (Muſ.), laeva manu, linke Hand; Zeichen bei Klaviernoten ſie mit derſelben zu ſpielen.

Lo (Muſ.), der Ton g nach der belgiſchen Solmiſation oder Bobiſation; ſ. Solmiſation.

Lobgeſang, ambroſianiſcher Lobgeſang, Hymne, das bekannte Te Deum laudamus; ſ. d. A.

Localfarbe (Malerei), die natürliche, einem Gegenſtande eigenthümliche Farbe.

Loco (Muſ.), zuweilen auch luogo, am Orte, zur Stelle. Wenn der Tonſetzer durch die Bezeichnungen all' ottavo, sopra una corda oder flautino u. ſ. w. eine Stelle entweder in der Octave oder auf beſondere Weiſe vorzutragen vorgeſchrieben hat, und dieſe Beſtimmungen aufhebend, nunmehr die Noten, wie ſie ſtehen, geſpielt haben will, ſo bedient er ſich des Ausdruckes loco, um anzuzeigen, daß alles zur natürlichen Lage zurückkehre.

Logaödiſche Verſe (von λογος, Sprache, und αοιδη, Geſang; Metrik) ſind ſolche, in welchen Daktylen und Trochäen ſo mit einander verbunden ſind, daß die daktyliſche Bewegung in die trochäiſche übergeht, und mit dieſer endet. Z. B.:

— ◡ ◡ — ◡ — ◡

Dämmernde — Mondbeleuchtung.

Hieher gehört beſonders der Dimeter und der archilochiſche Vers. Metra, in denen der trochäiſche Rhythmus in den daktyliſchen

übergeht, nennt man äoliſche (ſ. d.), die doppelt übergehenden äoliſch=logaödiſche Verſe (ſ. d.).

Loge (vom ital. Logia, Bauk.), Gemach, überbauter Raum, eine offene, mit Arcaden verſehene Gallerie; Logen in Schauſpielhäuſern, kleine, der Bühne gegenüber in einem halbzirkelrunden Kreiſe zwei bis drei Stockwerke über einander angelegte, durch kleine Scheidewände getrennte und zum Aufenthalte den Zuſchauern dienende Cabinete, die vorn offen ſind und eine Brüſtung haben. Es gibt übrigens Parterre=, Rang= (1., 2., 3. ꝛc.), Seiten=, Mittel=, Fremden=, Proscenniums= und Theaterlogen; ſ. Theater.

Logogryph (griech., Poetik), eine Räthſelart, wenn nämlich ein Hauptwort durch ſeine verſchiedenen Silben= und willkürlichen Buchſtaben=Verſetzungen eine Summe von einzelnen Räthſeln bietet, die in dem gegebenen Worte enthalten, auf die Errathung desſelben hinführen; z. B. Mode, Ode, Dom.

Lombardiſche Schule ſ. Malerſchulen.

Longa (lat., Muſ.), diejenige Note in der ältern Muſik, deren Werth vier Schläge oder vier Zweivierteltakte betrug. Man nannte ſie longa perfecta. In dem modus minor perfectus galt ſie drei, in dem modus imperfectus zwei Schläge. Ihre Geſtalt war viereckig, der heruntergehende Strich oder Stiel der Note jedoch länger auf der rechten als auf der linken Seite.

Loure (Muſ.), veraltetes, der Muſette ähnliches Inſtrument, auf welchem vorzüglich die, Loure genannte, Tanzmelodie geſpielt wurde. Letztere hatte eine langſame Bewegung und wurde meiſtens im $\frac{6}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ Takte geſetzt. Im Vortrage derſelben wurden die Töne kräftig, jedoch ſanft angeſchlagen und die guten Takttheile markirt; daher

Louré, muſikaliſche Vortragsbezeichnung, welche andeutet, daß die guten Takttheile beſonders herauszuheben ſind, und das Ganze mit halber Kraft und gehaltenem Tone ohne Härte geſpielt werden ſoll. Dieſe Gattung Vortrag findet noch jetzt in den Paſtoralen und ländlichen Charakterſtücken Statt.

Luft, Luftperſpective (Malerei) ſ. Perſpective.

Lusingando, lusingante, lusinghevole (ital., Muſ.), lieblich, ſanft ſchmeichelnd, ſcherzend; Vortragsbezeichnung, mit welcher Herz und Conſorten ihre unſchmackhaften Brühen zu würzen verſuchen.

Luſthaus (Bauk.), ein kleines, meiſt hölzernes Gebäude in einem Garten, mit Bequemlichkeiten zum Ausruhen verſehen.

Luſtſpiel (Poetik) ſ. Komödie.

Lydiſche Tonart (Muſ.), Tonart der alten Griechen, in welcher die halben Töne zwiſchen der vierten und fünften, ſiebenten und achten Stufe liegen, als: f, g, a, h, c, d, e, f.

Lyra (Muſ.), Leier, heißt: 1) ein ſehr altes muſikaliſches Inſtrument, deſſen Erfinder Hermes, nach andern Orpheus, Amphion, Apoll oder Herkules geweſen ſein ſoll. Es hatte urſprünglich die Geſtalt eines Dreieckes, ſpäter die Form zweier Widderhörner, einem der Schildkrötenſchale ähnlichen Klangboden, wurde anfänglich mit drei, dann mit vier, mit fünf, mit ſieben, mit acht und endlich mit zwölf Saiten bezogen. Es wurde theils mit den Fingern geſpielt, wie die Guitarre, theils mit dem Plectrum, einem elfenbeinernen Stäbchen, geſchlagen, und zuweilen vereinigte man beide Arten, indem die linke Hand die Saiten durch Berühren zum Erklingen brachte, während die rechte das Plectrum verwendete. Die Leier iſt das gewöhnliche Attribut Apolls; — 2) ein veraltetes Inſtrument, ſonſt auch deutſche oder Bauernleier (lira tedesca, rustica) genannt. Es beſtand aus einem länglichen, auf einer Seite dem untern Theile einer Geige ähnlichen Kaſten, hatte zwei innerhalb des Kaſtens befindliche Saiten, welche durch 10 bis 12 Tangenten verkürzt wurden, und ſo einen Tonumfang von 10 bis 12 diatoniſchen Stufen bildeten. Die linke Hand bewegte dieſe Tangenten, während die rechte ein mit Geigenharz beſtrichenes Rad vermittelſt einer Kurbel herumdrehte, und auf dieſe Weiſe die Saiten zum Erklingen brachte; — 3) die tragbare Orgel, Drehorgel, die man auch Leierkaſten, ſo wie denjenigen, der ſie ſpielt, Leiermann nennt; ſ. Drehorgel.

Lyra barbarina (ital., Muſ.), ein veraltetes, von Doni zu Florenz im ſiebzehnten Jahrhunderte erfundenes Saiteninſtrument, das auch Amphichordum genannt wurde.

Lyre-Guitarre (franz., Muſ.), ein zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts in Paris erfundenes Inſtrument, das nur eigentlich eine verbeſſerte und mit einem Guitarrenhalſe verſehene Leier oder altgriechiſche Lyra iſt. Anfangs hatte die elegante Form dieſes Tonwerkzeuges die Freundinnen der Tonkunſt beſtochen, ſpäter kehrten ſie jedoch zur bequemern Guitarre zurück, und dieſe neue Erfindung wurde vergeſſen.

Lyriſche Oper nennt man jene, in welcher ein einfacher Gefühlscharakter vorwaltet. Die Franzoſen verſtehen auch unter Opéra lyrique jene Opern, in welchen nicht geſprochen, ſondern alles theils rhythmiſch, theils recitativiſch geſungen wird; jedoch die Handlung einfach iſt, und keines Balletes oder ſonſtiger Effectmittel bedarf. Der Ausdruck: lyriſche Muſik, iſt eigentlich ein Pleonasmus; man könnte eben ſo gut muſikaliſche Muſik ſagen; ſ. Muſik.

Lyriſche Poeſie, diejenige Form der Dichtkunſt, deren Hauptcharakter darauf beruht, das poetiſche Ausſtrömen eines bewegten, ſeine Empfindung rhythmiſch ſchildernden Gemüthes zu ſeyn, d. h. wo die poetiſche Empfindung von der Außenwelt ſich nach

dem Innern, von dem Ganzen nach dem Beſondern wendet, idealiſirte Darſtellung (Objectiviſirung) in der Schilderung beſtimmter perſönlicher oder individueller (ſubjectiver) Zuſtände ſich ergießt. Dieſe Darſtellung heißt lyriſch, denn in der Fülle des Gefühls ſtrömt das menſchliche Gemüth in Geſang über; mit der Lyra (ſ. d.) begleiteten die feinfühlenden Griechen gewöhnlich ihren Geſang. Im Gegenſatze der plaſtiſchen, wo Gegenſtände des äußern Sinnes zur Anſchauung gebracht werden, könnte daher die lyriſche Poeſie, wo die ganze Unermeßlichkeit des Gefühlvermögens geſchildert wird, die muſikaliſche heißen; wie auch meliſch (muſikaliſch) ſo viel wie lyriſch heißt. Im lyriſchen Gedichte herrſcht nicht die Ruhe wie bei der epiſchen, waltet nicht die Vernunft wie bei der didaktiſchen, nicht die Beſonnenheit wie bei der dramatiſchen Form; ſondern Empfindung, gehoben durch Phantaſie, Phantaſie, verſchmolzen in Empfindung; daher die Lebendigkeit der Bilder, die in ihrer höchſten Steigerung lyriſcher Schwung, ſo wie die durch die Stärke der Leidenſchaft ſcheinbar hervorgebrachte Regelloſigkeit im Ausdrucke, lyriſche Unordnung genannt wird. Mehr Darſtellung als Erregung des Gefühles iſt allerdings der Zweck des lyriſchen Dichters, doch iſt es, ſagt ein Kunſtlehrer, ſein Beruf, die der Menſchheit würdigſten Gefühle jedes Zeitalters und jedes Volkes bei ſich aufzubewahren, und dann von Land zu Land, von Zone zu Zone, von Pol zu Pol, von Jahrtauſend zu Jahrtauſend, in harmoniſchen Strophen zu verkünden, und ſo als Genius über der Menſchheit zu walten, als Lehrer, Freund, Führer, Rather, Tröſter. Es iſt nicht genug, wie Deutſchlands nationellſter Dichter behauptet, Empfindung mit erhöhten Farben zu ſchildern, man muß auch erhöht empfinden; Begeiſterung allein iſt nicht genug, man fordert die Begeiſterung eines gebildeten, den reinen vollendeten Abdruck einer intereſſanten Gemüthslage, eines vollendeten Geiſtes. Es iſt gewiß, bemerkt Weber, daß die Durchführung einer poetiſchen Empfindung nach ihren intenſiven Momenten (denn auch die Lyrik verlangt Einheit als Bedingung des Kunſtwerkes), die Uebereinſtimmung des Einzelnen zum Ganzen, die Gleichartigkeit der Entwicklung nach dem Ideengebiete, endlich das Entſprechende der Einkleidung in Bezug auf Form und Sprache, Rückſichten ſind, deren ſorgfältige Erwägung die Sache eines höchſt geübten Gefühles, eines feinen Urtheiles, einer zarten Denk- und Empfindungsweiſe iſt, wie ſie ſich am wenigſten im Gewühle der Alltäglichkeit, und in dem handwerksmäßigen Einerlei des Geſchäftlebens geſtaltet; dennoch hat gerade die ſcheinbare Leichtigkeit ſich in den mannigfachen und beliebige Kürze zulaſſenden lyriſchen Einkleidungsweiſen zu bewegen, keine poetiſche Gattung mit ſo unüberſehbarem Wuſte dilettantiſcher Stümpereien überſchwemmt. Ehe ſich Jemand entſchließt, ein Epos oder ein

Drama zu ſchreiben, pflegt er doch einen entſchiedenen Ruf der Muſe in ſich verſpürt zu haben, wenn ſchon auch in jenen Gattungen dieſe Tochter des Himmels nur gar zu häufig von ſchadenfrohen Waldweibchen und Waſſernixen nachgeäfft wird, die manchen ſonſt geſcheiten und verſtändigen Mann zu dem tollen Streiche bereden, ſich auf ihr Riſico mit poetiſchen Mißgeburten zu proſtituiren. Allein in der Lyrik vollends pflegt Niemand auf einen Ruf der Muſe zu warten; und es verſteht ſich von ſelbſt, daß wer einmal Leſen und Schreiben gelernt hat, damit auch mehr als genug der vortrefflichen Gabe beſitzt, von den Reizen ſeiner Schönen ein Protokoll in Verſen aufzunehmen, oder einem großen Herrn zu ſeinem Geburtstage poetiſch Glück zu wünſchen, oder einige gereimte Sentiments über die ſchöne Natur auszuhauchen, oder aber in Sonetten, Madrigalen, Stanzen, Knittelverſen und Leberreimen ſich und Andern Verzweiflung, Tod und Hölle an den Hals zu ſchreiben. Dem Lyriker ſteht der Gebrauch jeder Versart frei, doch müſſen die Strophen in einerlei Silbenmaß gehalten, und dieſes dem Gegenſtande angepaßt werden; ſo eignen ſich z. B. die trochäiſchen Rhythmen mehr zum ſanften Geſange des Liedes, die daktyliſchen oder choriambiſchen mehr dem feierlichen Aufſchwung der Ode ꝛc. Jedes Silbenmaß, ſagt Herder, jede Hora desſelben trägt ihr eigenes Saitenſpiel in den Händen. Der Gott in ihnen iſts, ſagen die Dichter, der ihnen die Wege des Geſanges zeigt, und ſie durch die verſchlungenen Labyrinthe der Harmonien hindurch geleitet; d. i. Einheit des Gefühls, anhaltende, ſtille Aufmerkſamkeit, Durchdrungenheit von dem Gegenſtande ſelbſt, und einige Kenntniß deſſen, was zum Vortrage, zur Sprache gehört; ſie ſinds, die den Geſinnungen des Dichters den Adel, die Würde, die ſüße Anmuth, ſeinem Ausdrucke den Ton, den gehaltenen Takt, die reiche Modulation geben, bei deren fortwachſenden Wirkung die Seele ſich zuletzt angenehm befriedigt fühlet. Da wird, wie durch eine Schöpfung von Innen heraus, der Geſang mit jedem Accente und Bilde lyriſches Ganzes, das den, der dafür einen Sinn hat, eben ſowohl als ein ſchönes Gemälde, oder irgend ein anderes vollendetes Kunſtwerk mit der ſüßen Empfindung beſeligt: »es iſt ganz, es iſt vollendet.« Tragen nun alle lyriſchen Producte den gemeinſchaftlichen Gefühlscharakter, ſo iſt doch der Ton verſchieden nach den verſchiedenen Graden des Gefühles, und dieſe Schattirungen beſtimmen den Charakter der einzelnen Untergattungen der lyriſchen Form. Dieſe ſind: Lied, Ode, Hymne, Dithyrambe, Cantate (lyriſche Gedichte im engern Sinne); Elegie, Heroide (lyriſch-elegiſche Gedichte); das lyriſche Lehrgedicht (lyriſch-didaktiſche Gedichte; ſ. Lehrgedicht). Nur proſodiſche Formen, die bald einen rein lyriſchen, bald einen lyriſch-elegiſchen, bald einen lyriſch-didakti-

ſchen, oft ſogar einen epiſchen Charakter haben, und daher mit Unrecht, als ſelbſtändige lyriſche Unterarten aufgeführt wurden, ſind: Sonett, Bouts-rimés, Madrigal, Rondeau, Triolett, Seſtine, Stanze, Terzine ꝛc.; ſ. d. Art.

M.

M. (Muſ.), Abkürzung für 1) mezzo, z. B. mf. oder mez. for., mezzoforte, mit halber Kraft; 2) Mano, Hand, M. d., rechte Hand, M. s., linke Hand; 3) Metronom, z. B. M. M. ♩ = 160, zeigt an, daß eine Viertelnote den Schwingungen des Pendels des Mälzel'ſchen Metronomes gleich kommen muß, wenn man ihn auf die Zahl 160 ſtellt, ſ. Metronom; auch 4) für meno, weniger.

Ma, ſo viel als la in der belgiſchen Solmiſation; ſ. d. Art. Ma (ital.) aber, bei näherer Beſtimmung des Zeitmaßes; z. B. presto, ma non troppo, geſchwinde, aber nicht zu ſehr.

Maccaroniſche Verſe, ſcherzhafte, von Girolamo Falengo erfundene italieniſche Verſe mit lateiniſchen Biegungen; Maccaroni genannt, weil ſie, wie dieſe, aus verſchiedenen Ingredienzen beſtehen, und weil eine komiſche Epopöe Falengo's »Maccaronica,« dieſe Lieblingsſpeiſe der Italiener in ſolchen gemiſchten Verſen beſang. Auch die Deutſchen haben ſolche komiſche maccaroniſche Verſe, wo nämlich deutſche und lateiniſche Wörter unter einander vermiſcht, und die Flexionen vertauſcht werden; z. B.: Vae tibi, Kaputrock, qui olim Mantel fuisti, si te non besser is, proxime Hosen eris.

Machicotage (franz., Muſ.), gewiſſe diatoniſche Tonfolgen, mit welchen die Terzen und andere Intervalle im Choralgeſange ausgefüllt werden.

Madrigal (Poetik), urſprünglich ſüdliche Dichtungsform, beſchränkt durch den Mechanismus, indem es nie unter ſechs, und nie über eilf Zeilen lang war, und jede Zeile wieder aus gleichen eilfſilbigen Verſen jambiſchen oder trochäiſchen Maßes beſtand; jetzt minder gebunden, ein kleines, dem Liede untergeordnetes lyriſches Product, naiven, zärtlichen oder gefühlvollen Inhalts, zur Erweckung eines momentanen Intereſſes beſtimmt. Taſſo und Petrarca unter den Italienern, wie Jacobi, Goethe, Voß unter den Deutſchen, haben hierin Muſter geliefert. — (Muſik.) Ein kunſtmäßig gearbeitetes Muſikſtück für drei, vier, fünf, ſechs, ja ſogar für ſieben obligate Singſtimmen geſchrieben, welche künſtliche Nachahmungen und fugenartige Sätze vortragen. Ueberhaupt haben die Madrigale viele Aehnlichkeit mit der Fuge, nur geſtatten ſie, ſelbſt wenn ſie bloß für Singſtimmen geſchrieben, und

daher im ſtrengſten Stile gehalten ſind, Freiheiten, welche die eigentliche Fuge nicht verträgt.

Madrigalesco (ital., Muſ.), Stil der Madrigale, als Bezeichnung der ſtreng contrapunctiſchen Schreibart, in welcher dieſe Gattung Compoſitionen geſetzt werden mußte.

Mährchen (Aeſth.), zur epiſchen Dichtungsform gehörig, zwiſchen poetiſcher Erzählung und Fabel ſtreifend; vereint in ſich das ſinnlich Natürliche und Begreifliche mit dem Uebernatürlichen und Unbegreiflichen. Eine der älteſten Dichtungsarten, als Urbeginn der epiſchen Poeſie und der Hiſtorie bei allen Völkern (doch am meiſten bei den Orientalen) einheimiſch, denn wo man nicht wußte, dichtete man und erzählte — ſo fragte über alle Erſcheinungen der Natur die jugendliche Neugier, allenthalben ward ſie, wie man ſie geben konnte, durch Sagen belehrt; doch iſt Mährchen nicht mit Sage zu verwechſeln, das Mährchen iſt poetiſcher, die Sage hiſtoriſcher; eben deßhalb iſt der Horizont des Mährchens weiter als der der Sage, denn, wie Weber bemerkt, in jenem hat die Phantaſie nicht bloß die Gewalt, Thatſachen zu ſchaffen: ſie kann auch zu Trägern dieſer Thatſachen mit vollkommenſter Willkür Weſen machen, die in ſolcher Art lediglich in der Einbildung beſtehen. Die Sage geſtaltet nach den Geſetzen der Wahrſcheinlichkeit, das Mährchen hebt auch dieſe auf, denn ihm iſt die Sinnbildlichkeit eigentliche Natur, indem ſie durch das dichtende Gemüth gleichſam ſeines Dranges nach unaufgeſchloſſenen Geheimniſſen, ſeiner Gott ahnenden Schauer, ſeines Bedürfniſſes nach überweltlicher Kunde in einer Weiſe ſich entledigt, wie das Kind, nach der Ungeduld, die es über einen ihm verſagten Gegenſtand empfindet, zuletzt mit einem ſelbſt erfundenen Liedchen ſich in die Zufriedenheit und in Schlaf lullt. Da iſt das Weltall voll gefangener Geiſter, die, gleich der Menſchenſeele, loskommen möchten von der ſtummen Gewalt, die ſie hält; ſie alle haben Mitgefühl und Mitwiſſenſchaft für deren Zuſtände, ſie antworten in ihrer Sprache, ſie ſtreben auf ſie zu, und vertrauen derſelben ihren Antheil an der Kenntniß der geheimen Geſetze, an welche die Gewichte des Lebens gebunden ſind; Thiere und Vögel, Steine und Pflanzen, Geräthſchaften, ja bloße Gedankendinge ſind beſeelt, verſtehen und erwiedern; es iſt alles lebendig, das Unmögliche iſt, und nur die Willkürlichkeit bleibt ein Traum. Die in uns wirkende, Vieles zu Einem erſchaffende Kraft, ſagt Herder, iſt der Grund des Traumes, ſie werde auch Grund des Mährchens. Fehlt es dieſem an Einheit, an Verſtand, an Abſicht; ſowohl im Ganzen, als in Fortleitung der Scenen, ſo iſts ein kranker, gebrechlicher Traum. Das Wunderbare des Traums iſt ſein ſüßeſter Reiz. Je zarter es Mährchen und Romane wie ein koiſcher Flor webt und überwebet, deſto anmuthreicher ſind ſie; dagegen

alles grob geſponnene, mühſam erdrechſelte Wunderbare die Wunder wegſcheucht. Uebrigens kann Inhalt und Darſtellung theils ernſthaft, theils komiſch und ſelbſt ſatiriſch, die Einkleidung rhythmiſch oder proſaiſch ſein; doch muß, beſonders in Feen-, Ammen-, Kinder-, Volks- und Hausmährchen ein gewiſſer Ton der Naivetät herrſchen. Als Muſterdichter ſtehen in dieſer Gattung Muſäus und Tieck oben an, dann Wieland, Goethe, Herder, Novalis, Eberhard, Mahlmann, Arnim, Hoffmann ꝛc.

Maestoso (ital., Muſ.), majeſtätiſch; muſikaliſche Vortragsbezeichnung, welche andeutet, daß ein Muſikſtück in etwas gemäßigter Bewegung und mit Würde vorgetragen werden ſoll; dieſes Tonwerk wird verſchiedenartigen Beſtimmungen des Zeitmaßes beigefügt, um ſie zu modificiren; z. B.: Allegro maestoso, andante maestoso, adagio maestoso u. ſ. w.

Maggiore (ital., Muſ.), majore (barbariſches Latein), majeur (franzöſiſch), in der Durtonart. Dieſer Ausdruck, eigentlich ein Pleonasmus, da die Vorzeichnung Alles erklärt, wird nach einer in der Molltonart gehaltenen und auch eben ſo ſchließenden Hauptperiode eines Muſikſtückes oder nach einer Variation in der weichen Tonart gebraucht, um anzudeuten, daß der Tonſetzer in die correſpondirende Durtonart übergeht. Dieſe Bezeichnung fand hauptſächlich in den älteren Arien Statt, deren Mittelſätze vielfach in der Molltonart gehalten wurden.

Magnificat (lat., Muſ.), ein in der katholiſchen Kirche übliches Geſangſtück, das mit den aus dem erſten Kapitel des Evangeliſten Lukas entnommenen Worten: magnificat anima mea dominum, beginnt. Es bildet einen integrirenden Theil der muſikaliſchen Veſper und wird auch ſonſt abgeſungen.

Main (franz., Muſ.), Hand, à quatre mains, zu vier Händen, main droite oder bloß m. d., rechte Hand, main gauche oder m. g., linke Hand.

Major (Muſ.), von älteren Muſiklehrern ſtatt des Wortes groß angewendet; z. B.: Terz Major, große Terze ꝛc.

Malende Symphonien (Muſ.), von Einigen auch Symphonies à programme genannt, ſind jene, in welchen, wie in Beethoven's Paſtoralſymphonie, in Spohrs Weihe der Töne, in mehren muſikaliſchen Schlachtgemälden u. ſ. w. Naturſcenen oder hiſtoriſche Begebenheiten geſchildert werden, und die, um allgemein verſtändlich zu ſeyn, eines Programmes oder einer verſificirten oder proſaiſchen Erklärung bedürfen. Dittersdorf ſcheint der Erſte geweſen zu ſeyn, der dieſen Abweg betreten hat. Die Muſik, allmächtig, wenn ſie die Empfindungen des Innern ſchildert, erſcheint dürftig und kraftlos, wenn ſie mit der Natur wetteifern, und die gewaltigen Stimmen, die in der Schöpfung erſchallen,

nachahmen will. Alle Werke dieſer Art, ſelbſt die gelungenſten, ſind daher nur als mehr oder minder verunglückte Verſuche zu betrachten, welche die hohe Tonkunſt ihrer univerſellen Beſtimmung entrücken, und ſie da zur Dienerin machen, wo ſie herrſchen ſollte. Die Vortrefflichkeit der beiden oben zuerſt genannten Werke Beethoven's und Spohr's vermag dieß ſtrenge Urtheil nicht zu mildern, und läßt um ſo mehr bedauern, daß ihre Verfaſſer dieſen falſchen Weg eingeſchlagen haben. Haydn's ſieben Worte, wie ſie urſprünglich bloß für Inſtrumentalmuſik geſetzt waren, gehören auch in dieſe Kathegorie; das Programm dazu ſind die ſieben Worte ſelbſt, die der Tonſetzer auf den Rath des verewigten Stadtler in Muſik ſetzte, und zum Thema jedes einzelnen Tonſtückes nahm.

Malerei (bildende Kunſt), zweite Abtheilung der Graphik, welche die mittelſt Zeichnung angegebenen Formen aus dem Reiche der Natur oder des Ideals durch Farben auf Flächen darſtellt, wobei alſo die Zeichnung das Subject, die Farbe das Object bildet, und durch gehörige Vereinigung beider dem Auge jene wirkungsvolle Täuſchung durch Nachahmung hervorgebracht wird, welche, ſoll das Gemälde den Namen Kunſtwerk verdienen, dem anſchauenden Sinne Vollendetes geben muß. Soll ſich aber die Malerei zur wahren Kunſt geſtalten, ſo iſt es nicht hinlänglich, den durch Zeichnung angedeuteten Formen das nöthige und richtige Colorit zu geben; Zeichnung und Malerei müſſen durch tiefes Studium in Eins verbunden, aus einem Guſſe ſeyn; die Ideen, welche der Zeichner in beſtimmten und klaren Umriſſen dargeſtellt hat, ſollen durch die Farbe Leben und Seele erhalten; darum beſtehen die Haupteigenſchaften eines ächten Malers in Empfindung, Schönheitſinn und richtiger Anſchauung, ſo wie er vorzüglich die jeder Kunſt eigenthümlichen drei Hauptmomente zu berückſichtigen hat: Die Erfindung (hauptſächlich bei hiſtoriſchen Gemälden, richtige Wahl des Augenblickes, da ihm für die Darſtellung der Handlung nur eine Dimenſion der Zeit und ein beſtimmter Raum gegeben iſt), die Anordnung (Veranſchaulichung der Motive durch gehörige Nebeneinanderſtellung) und die Ausführung. Goethe ſagt über Malerei ſo wahr als ſchön: »die Natur organiſirt ein lebendiges gleichgiltiges Weſen, der Künſtler ein todtes aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künſtler ein ſcheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beſchauer erſt Bedeutſamkeit, Gefühl, Gedanken, Effect, Wirkung auf das Gemüth ſelbſt hinbringen; im Gemälde will und muß er das Alles ſchon finden. Eine vollkommene Nachahmung der Natur iſt übrigens in keinem Sinne möglich; der Künſtler iſt nur zur Darſtellung der Oberfläche einer Erſcheinung berufen; das Aeußere, das lebendige Ganze, das zu allen unſern geiſtigen und ſinnlichen Kräften ſpricht, unſer Verlangen reizt, unſern Geiſt erhebt,

deſſen Beſitz uns glücklich macht, das Lebenvolle, Kräftige, Schöne, dahin iſt der Künſtler angewieſen.« Die Malerkunſt, behauptet Krug, beruht auf einer optiſchen Illuſion, die natürlich und künſtlich zugleich iſt; natürlich, in wie fern ſich die Körper von Natur bloß als Flächen in unſerem Auge abſpiegeln, künſtlich, wie ferne die Kunſt dieſe Abſpiegelung nachahmt, und uns dadurch wieder Körper anzuſchauen gibt. Der Streit der Aeſthetiker, ob ſich die Malerei eines natürlichen oder künſtlichen Mittels bediene, iſt daher auf dieſe Art nicht zu entſcheiden; aus der Vergleichung der Malerei mit der eigentlichen Bildnerei, welche ihr im Gebiete der bildenden Kunſt am nächſten ſteht, geht hervor, daß die Erzeugniſſe der Bildnerei das Gepräge der räumlichen Sinnenwahrheit gleich natürlichen Körpern an ſich tragen, die Geſchöpfe der Malerei hingegen nur das Gepräge des räumlichen Sinnenſcheines, der erſt durch eine künſtliche Operation hervorgebracht werden muß; folglich iſt das Darſtellungsmittel der Malerei ſelbſt ein künſtliches, obwohl auf Natur gegründetes, während das der Bildnerei ein ganz natürliches, obwohl durch die Kunſt modificirtes iſt. Die Malerei iſt daher auch geiſtiger und umfaſſender als die Bildnerei; ſie kann weit mehr darſtellen als dieſe, ungeachtet ſonſt beide von gleichem Range ſind. In der eigentlichen Technik dieſer Kunſt iſt dem Maler vor Allem Reinheit der Zeichnung zu empfehlen, dann ſtrenges Studium in der Behandlung der Farben. Die Harmonie eines Bildes wird deſto richtiger ſeyn, je ſicherer der Maler von der Wirkung ſeines Pinſels, je kühner, je freier ſein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wieder gequält, je einfacher und kecker er ſie angewendet hat. Man ſieht moderne Gemälde in kurzer Zeit ihre Uebereinſtimmung verlieren, wo hingegen ſich alte, der alles zerſtörenden Zeit zum Trotz, friſch, kräftig, in Harmonie erhalten. Dieſer Vortheil iſt unſtreitig nicht ſowohl eine Wirkung der beſſeren Eigenſchaft ihrer Farben, da wir ja auch alte Gemälde an Farbe verlieren ſehen, als eine Belohnung des guten Verfahrens bei der Arbeit. Nicht minder nöthig iſt die Kenntniß der Perſpective zur optiſchen Darſtellung der Gegenden und Nebenwerke, die Lehre der Verkürzungen und die Kenntniß der Anatomie überhaupt, zur gehörigen Bildung ſowohl der menſchlichen als thieriſchen Formen; endlich Kenntniß der Chemie zur Farbenbereitung, und Verſtändniß ihrer Verhältniſſe. Hervorbringung eines reinäſthetiſchen, ja im weitern Sinne ſittlichen Eindrucks, ſei des Künſtlers Streben, indeſſen er nichts weniger als das Gefällige ausſchließen darf. Gegenſtände durch die Malerei darſtellen, welche der reinen Moral zuwider laufen, heißt ihr eine ihrer koſtbarſten Eigenſchaften, die Publicität rauben, und die Himmelsgabe der Kunſt zu den individuellſten und gemeinſten Zwecken entwürdigen; indeſſen darf auch eine weiſe Delicateſſe in Rückſicht auf gute

Sitten nie in kindiſche Vermeidung des Natürlichen, in eine Art Fanatismus der Sittſamkeit übergehen, und wie es einerſeits ekelhaft, folglich unäſthetiſch iſt, der Frechheit und Unzucht durch geſuchte Darſtellungen mit allem Farbenzauber zu fröhnen, ſo iſt es andererſeits lächerlich und kunſtwidrig, die jugendliche Aphrodite in einem Reifrocke den Wellen entſteigen zu laſſen (vergl. Niedrig). Beiſpiele beider Verirrungen finden ſich in der Kunſtgeſchichte häufig, erſtere in der franzöſiſchen, und zum Theile auch in der lombardiſchen Schule (vorzüglich durch die ſonſt ſo rühmenswerthen Ludwig und Hannibal Carracci), letztere in der altdeutſchen Schule (als Chorführer der ultraprüde und anachroniſtiſche Cranach). Geſunder Sinn, Studium der großen Muſter und Reinheit der Gefühle laſſen dieſe wie andere Verirrungen leicht vermeiden, überhaupt bedeutet es nirgends ſo viel, als bei dieſer in ihren Wirkungen populärſten Kunſt, bei der Natur und geſundem Sinne, in die Schule zu gehen, und das Schöne mit Klarheit, Nüchternheit, ohne Vorurtheil in das Auge zu faſſen, vor rabuliſtiſcher Phantaſterei aber und myſtiſchem Weſen ſich zu hüten. In techniſcher Hinſicht ſind die Arbeiten der Malerei folgende: 1) Waſſermalerei (ſ. d.); 2) Fresco- und Seccomalerei (ſ. d.); 3) Wachsmalerei (ſ. Enkauſtik); 4) Glasmalerei (ſ. d.); 5) Emailmalerei, die Kunſt auf Schmelz mit Metallfarben zu malen, die ſodann eingebrannt werden, vorzüglich im Mittelalter häufig ausgeübt; eines der größten Meiſterſtücke dieſer Art beſitzt das Stift Kloſterneuburg in Oeſterreich, aus dem dreizehnten Jahrhundert; 6) Paſtellmalerei (ſ. d.); 7) die moſaiſche oder muſiviſche Malerei (ſ. Moſaik); endlich 8) die Oelmalerei (ſ. d.). In artiſtiſcher Hinſicht zerfällt die Malerei in 1) Hiſtorienmalerei und den ihr untergeordneten Zweig der Portraitmalerei; 2) Landſchaftmalerei mit ihren Nebenabtheilungen, worunter auch die Thiermalerei einbegriffen iſt; 3) Converſations- oder Genre-Malerei; 4) Blumen- und Früchtenmalerei, wozu auch das Stillleben gerechnet wird; 5) Architekturmalerei, dieſe gehört jedoch ſchon zum Theile in das Gebiet der Baukunſt (ſ. alle dieſe Artikel). Man kann auch ſpezielle Eintheilungen machen, das Malen nach den Gegenſtänden, nach den Stoffen, nach den Flächen, nach den Oertern, nach dem Mechanismus ꝛc., wodurch aber nichts gewonnen wird, indem einfacher ſämmtliche Arten der Malerei in die angegebenen Kathegorien paſſen. — (Dicht- und Redekunſt) ſ. Gemälde und Beſchreibung. — (Muſik) ſ. Malende Symphonien. Vergl. Malerſchulen, Zeichnenkunſt und alle auf Malerei bezüglichen Artikel.

M a l e r f a r b e n, Farben, die den Malern zur Fertigung der Gemälde dienen. Man wendet dazu Stoffe aus allen drei Reichen der Natur an; am gewöhnlichſten ſind die Mineralfarben, indem ſich das Oel zu Oelfarben beſſer mit ihnen vereint, und ſie nicht

ſo ſehr nachdunkeln, als die aus Pflanzen oder Thierſtoffen bereiteten Lackfarben. Vor allen ſind aber die Metallkalke zu ſolchen Malerfarben brauchbar; Blei gibt Bleiweiß, Kremnitzer Weiß, Mennige, Maſſicot und Kaſſelergelb; Eiſen: Umbra, Terra de Siena (welche Farben durch Ausglühen dunkler werden); Kupfer: Bergblau, Grünſpan, Braunſchweiger- und Berggrün, und das arſenikſaure ſcheeliſche Grün; Queckſilber, Zinnober, Arſenik, Auripigment, Kobalt, Schmalte u. ſ. w. Aus dem Pflanzen- und Thierreich kommen die ſogenannten Lackfarben; der Indigo, Waid, Krapp, das Färbeholz, Gelbholz, der Wau, die Scharte, Orſeille, die färbenden Rinden, gehören aus erſterem, die Cochenille, welche mit Zinn und etwas Alaunerde verbunden den Carmin gibt, aus letzterem hieher; Paſtellfarben ſind meiſt Erden, oder mit dieſen verbundene Metallkalke. Die gewöhnlichen Malerfarben werden zum Gebrauch entweder mit reinem Waſſer, oder mit Gummiwaſſer, mit Seifenſpiritus, auch wohl mit Eſſig, oder bei Oelmalereien mit leicht eintrocknendem Oel, wie Mohnöl, Leinöl angemacht. Bei Glas- und Porzellanmalereien ſind Metallkalke alleiu brauchbar, weil ſie gebrannt werden müſſen.

Maleriſch (bildende Kunſt) heißt dasjenige, was im Verhältniß zu andern verwandten Kunſtzweigen den unterſcheidenden Charakter der Malerei ausmacht. Dieſer Beſtimmung zu Folge läßt ſich das Maleriſche in ſeinen Beſtandtheilen, Verbindungen, Abhandlungen, mit Sicherheit angeben, ſo bald jener Maßſtab richtig angelegt wird. Zuvörderſt leuchtet ein, daß die möglichſte Hervorhebung des Muſterhaften, in ſofern es auf der Fläche den körperlichen Schein erzeugt und verſtärkt, die erſte Grundbedingung des Maleriſchen iſt. Sie bedingt zu ihrer lebendigen Wirkung der Farbe in der Eigenthümlichkeit, Kraft und Haltung, die dem Bilde des Gegenſtandes nach den Forderungen freier Wirklichkeit zukommen, es ſei denn, daß höhere Rückſichten überlegte Abänderungen gebieten. Die geſammte Farbengebung wird um ſo maleriſcher, je mehr ſie die fügliche Vorſtellung des Zuſammenhangs und der Rundung hervorruft; darauf ſind auch Licht und Schatten angewieſen, deren gefällige Muſter nicht nur die Macht des körperlichen Scheins vermehren, ſondern auch das Auge durch die Empfindung der Ruhe erfreuen. Eine beſondere Wichtigkeit hat ferner in maleriſcher Hinſicht die Draperie, welcher zwar die Zeichnung in der Grundlage vorarbeitet, jedoch keineswegs die letzte Vollendung geben kann. Und weil die Darſtellung auf der Fläche die Vereinigung mehrer Figuren weſentlich erleichtert, darin ſehr entſchieden gegen die Plaſtik im Vortheil iſt, auch untergeordnete Dinge ſo bequem als ſinnreich zu ihren Abſichten verwenden kann, im Medium der Luft und des allgemeinen Luftzuſtandes, für den Reichthum, der Bedeutſamkeit, Geſtaltung des Gan-

zen ein eigenthümliches Bindemittel beſitzt, ſo iſt zum Maleriſchen auch dasjenige zu rechnen, was in Gemäßheit dieſer Vorzüge Vertheilung und Bildung der Gruppen die allgemeine Bezüglichkeit der Gegenſtände, insbeſondere glückliche Contraſte und Uebereinſtimmungen betrifft; daraus geht hervor, daß das Element des Maleriſchen ſelbſt bis in die urſprüngliche Auffaſſung des Gegenſtandes, bis in den Sitz des erſten Gedankens vordringen kann, wie das Beiſpiel großer Meiſter zeigt. Ueber die Entwickelung des Maleriſchen in den Werken Raphaels hat der gründliche und geiſtreiche Rumohr intereſſante Anſichten mitgetheilt, die freilich kein feſtes Ergebniß herbeiführen, dagegen eine Menge beſondere Bemerkungen enthalten. — (Dicht- und Redekunſt) ſ. unter Beſchreibung. — (Muſik) ſ. Malende Symphonien.

Malerſchulen. Das vielumfaſſende Wort Schule, im eigentlichſten Sinne eine gewiſſe Claſſe von Künſtlern andeutend, welche ihre Kunſt nach einem feſten, ſtabilen Principe, nach irgend einem, von einem berühmten Meiſter angegebenen Charakter ausüben, und demſelben, trotz allen Verſchiedenheiten der Individualitäten im Ganzen getreu bleiben, iſt hier im ausgedehnteſten Sinne genommen, und iſt vorerſt das Entſtehen, Fort- und Rückſchreiten der Kunſt — eigentlich in die Kunſtgeſchichte gehörend — zu betrachten, und dann die vorhandenen Kunſtſchätze in Schulen einzutheilen, wobei denn freilich manche Kunſtperiode, ja ſelbſt Malercorporation, der Verſtändlichkeit wegen, mit dem Begriffe Schule bezeichnet werden muß, die dem engern Sinne desſelben: abgeſchloſſener Charakteriſtik, nicht genügend entſprechen dürfte, wie z. B. die neudeutſche, franzöſiſche und engliſche Schule. — Ueber den Urſprung der Malerkunſt, wie der Kunſt überhaupt, iſt es unmöglich, ja unerſprießlich, Unterſuchungen anſtellen zu wollen. Die Kunſt, oder vielmehr der Trieb dazu, iſt ſo alt als die Welt, er liegt in des Menſchen Bruſt in größerem und geringerem Grade, und die Kunſt bedurfte zu jeder Zeit und in jeder Zone, wo ſie zur hohen Blüthe kam, nur eines anregenden Impulſes und begünſtigender Umſtände. Die allgemeine Kunſtgeſchichte liegt ebenfalls vor uns, Monumente alter und neuer Zeit bekräftigen dieß, und nur, wo dieſe fehlen, verliert ſich auch die Kunſtgeſchichte in weſenloſe Hypotheſen. Bei dieſer einmal erkannten ewigen Wahrheit müſſen wir denn auch die feſte Ueberzeugung gewinnen, daß ſich nur nach dem noch Vorhandenen eine Kunſtgeſchichte, erſchöpfend und genügend, darſtellen laſſe; die im Strome der Zeit untergegangenen Kunſtſchätze ganzer Perioden können nicht claſſifizirt und in Schulen eingetheilt werden. Darum laſſen ſich von den angenommenen Kunſtperioden der orientaliſchen, ägyptiſchen, griechiſchen und der von derſelben ausgegangenen dürftigen römiſchen, dann der byzantiniſchen und der

neuern Kunſt überhaupt, in Rückſicht auf Malerei nur die beiden Letzten claſſificiren und in beſtimmte Kunſtperioden oder Schulen eintheilen; von den Erſteren aber nur Muthmaßungen durch Vergleichung mit noch vorhandenen plaſtiſchen Kunſtwerken, oder, noch nothdürftiger, durch Tradition aufſtellen. Von der orientaliſchen Malerei vor der Zeit der griechiſchen Kunſt iſt am wenigſten zu ſagen; ſie mag, ſelbſt nach neuern Muſtern, nur in Farbenſpielen zur Belebung größerer Maſſen, oder als Ergänzungen der Bilderſchrift beſtanden haben; immer blieb ſie aber auf einen ſtumpfen, nur für das Grelle und Schreiende offenen Sinn, berechnet, den Forderungen des Herkommens und des Cultus unterworfen, fremd jeder Harmonie; ohne Zeichnung, Haltung und Schattengebung. Die Malerei der Aegypter, zuerſt und insbeſondere durch religiöſe Bedürfniſſe bedingt, erhob ſich zwar ſchon zu größerer Bedeutſamkeit, indem ihr doch ein beſtimmter Sinn zum Grunde lag; allein noch erſcheinen die Forderungen des Geſchmacks dem Streben nach bildlicher Bedeutſamkeit untergeordnet; wir finden in den noch vorhandenen Denkmalen an Tempelwänden, in Begräbnißkammern, auf Mumienſärgen ꝛc. bloß Dauerhaftigkeit der Farben ohne kunſtgemäße Behandlung, ohne Mitteltinten und Schatten; die Malerei ſtand zur Sculptur und Architektur zwar in einem engen, aber ſo untergeordneten Verhältniſſe, daß man nicht ſelten bemalte Bildhauerwerke, in vertieften, mit Farben oder Metallen ausgelegten Umriſſen trifft. Die altgriechiſche Malerei, obwohl zum größten Theile aus der ägyptiſchen hervorgegangen, erhob ſich doch bald, der Eigenthümlichkeit dieſes ewig jugendlichen, vor Allen kunſtbegabten Volkes gemäß, zu Höherem und Edlem. Der Hauptcharakter derſelben war, wie bei ihren noch vorhandenen herrlichen plaſtiſchen Werken: Ideal, Einfachheit und Schönheitsgefühl. Von dem Farbenſinne der alten Griechen hingegen, von der techniſchen Behandlung ꝛc. können wir nur nach den wenigen aufgefundenen, noch dazu meiſtens muſiviſchen Denkmalen in Bädern, Catacomben ꝛc. einen ſehr dürftigen und ungenügenden Begriff erhalten, und wir können ihre ſo viel berühmten Meiſter: Zeuxis, Apelles, Protogenes, Parrhaſius u. a. nur durch Tradition geheiligt verehren. Die römiſche Malerei ging, wie bereits erwähnt, durch die griechiſche hervor, und zwar zu einer Zeit, als die kräftige Bürgertugend der Römer ſchon verſchwunden war, und weichliche Ueppigkeit an deren Stelle trat; auch fand ſie unter ihnen wenig Theilnahme, und verſchwand, wie alle Spuren der antiken Kunſt, mit dem Verfalle des römiſchen Reiches, völlig. — Von der Wiedergeburt der Kunſt nach der Zerſtörungsepoche der Völkerwanderung und dem allmählich wieder eintretenden Ruheſtand und dem Gleichgewichte der Völker, begann ſich die chriſtliche Kunſt zu gründen und auszubilden. Den Gang derſelben aufmerk-

ſam verfolgend, können wir neuerdings den feſten Grundſatz aufſtellen, daß zu allen Zeiten, wo die Welt ſich rühmen konnte, eine Kunſt und Sinn dafür beſeſſen zu haben, dieſe poſitiv aus der Religion und Volksthümlichkeit entſproſſen ſei, und ſich jeder Aenderung derſelben bequemte; aus welchem Grundſatze dann der zweite, eben ſo richtige und noch erſchöpfendere, entſpringt, daß die Weltgeſchichte zugleich die Kunſtgeſchichte enthalte und bedinge. In der chriſtlichen Zeit erreichte die Malerei größere Vollendung; ſie erlangte, eine der am meiſten charakteriſtiſchen Eigenthümlichkeiten der neuern Malerkunſt, die Oberherrſchaft über die Plaſtik, wodurch ſie denn freilich auch in älterer und neuerer Zeit in manche Verirrungen gerieth. Die hier vorherrſchenden Kunſtperioden, nach den noch vorhandenen Kunſtſchätzen älterer und neuerer Zeit beſtimmt, ſind folgende, die man, freilich ziemlich unbeſtimmt, aber allgemein verſtändlich, eigentlich mit dem Namen Schulen bezeichnet: A. die byzantiniſche; B. die italiſche mit ihren Nebenabtheilungen; C. die deutſche; D. die niederländiſche; E. die franzöſiſche; F. die ſpaniſche; G. die engliſche Schule. — A. Die byzantiniſche Schule. Ihr Hauptcharakter iſt Verſtändlichkeit, klare Auffaſſung der Idee, obſchon in ſteifer, oft naturwidriger Darſtellung. Sie entſtand mit Einführung der chriſtlichen Religion im europäiſchen Orient durch Conſtantin. Ihre bis auf uns gekommenen wenigen Ueberreſte beſchränken ſich durchaus auf religiöſe Vorſtellungen, ja größtentheils nur auf einzelne Figuren, z. B. Chriſtus-, Madonna- und Apoſtelköpfe, Darſtellungen der Dreieinigkeit in ſteifer, plaſtiſcher Manier, die aber, zwar ohne Rückſicht auf Eleganz oder auch nur Symmetrie der einzelnen Theile, dennoch von richtiger und charakteriſtiſcher Auffaſſung der Ideen zeugt. Meiſtens ſind dieſe Darſtellungen auf Gold-, öfters auch auf blauem geſtirnten Grunde mit lebhaften Farben gemalt, und iſt daran auch nicht jene Wahrheit, jener eigenthümliche Schönheitſinn zu finden, welche wir in den Gebilden ſpäterer Zeit bewundern, ſo bildete ſich doch in der byzantiniſchen Malerei zunächſt der Keim der chriſtlichen Kunſt aus, und ihr Einfluß auf die ältern italiſchen, ja auch deutſchen Künſtler iſt unverkennbar. Es ſind übrigens nur wenige, dem osmaniſchen und anderem Vandalismus entgangene, Ueberreſte derſelben vorhanden. — An dieſe Periode ſich ſchließend und aus ihr hervorgehend, folgt nun: B. Die italiſche Malerſchule überhaupt, und zwar vorerſt die allgemeine ältere italiſche Schule. Ihr Charakter im Allgemeinen iſt: Einfachheit, Andacht, Gefühl und Wahrheit des Ausdruckes. Hier läßt ſich bei würdiger, klarer und von dem (meiſtens religiöſen) Gegenſtande begeiſterten Darſtellung ſchon auch das lebhafte Erwachen des Schönheitſinnes mächtig wahrnehmen, und die Gemälde dieſer Periode

ſind unſchätzbare Kleinode für den Künſtler und fühlenden Kenner. Sie begann als eigentliche ſtabile Schule ſchon im zwölften Jahrhunderte, und ihre Zierden waren: Cimabue, der erſte bedeutende Künſtler dieſer Schule, Giotto, Simon Memmi, Taddeo Gatti, Ducio, Ghiberti, Mantegna, Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, Piſanello u. a., vorzüglich aber der geniale Giovanni da Fieſole, deſſen Gemälde Gebete, Zeugen erhabener Frömmigkeit ſind. Unvergängliche Schönheiten dieſer Periode bewahrt vor Allem das herrliche Campo Santo in Piſa, eine der größten Kunſtmerkwürdigkeiten Italiens. Die Uebergangsperiode zur größten Kunſtepoche bildeten die berühmten Meiſter Tomaſo Guido (genannt Maſaccio), Paolo Uccelli, Luca Signorelli, Domenico Ghirlandajo u. a., mit deren Wirken die Finſterniß des Mittelalters vollends verſchwand, und, durch kunſtſinnige Regenten, vorzüglich den Päpſten und den Mediceern unterſtützt, der Kunſt eine heitere Morgenröthe leuchtete. Mit dem Beginne des fünfzehnten Jahrhunderts begann ſich der Geiſt der Kunſt in verſchiedenen Provinzen Italiens unter mehrfachen Auſpizien und Einflüſſen gleich großartig, doch verſchieden auszubilden. Die größten Meiſter Italiens dieſes Jahrhunderts, der Zeit der höchſten Kunſtblüthe, wurden damals **cinquecentisti** genannt, und es entſtanden nun folgende Schulen: a) die florentiniſche; b) die römiſche; c) die lombardiſch-bologneſiſche und d) die venezianiſche, welche zuſammen die jetzt bekannten größten Meiſterwerke umfaſſen, der Bewunderung und Nacheiferung aller Zeiten würdig. a) Die florentiniſche Schule. Ihr iſt ein ernſter, ſtrenger, tiefſinniger, faſt melancholiſcher Charakter eigen, der ſich jedoch auch nach der Individualität der Meiſter zur Großartigkeit, Kühnheit, ja in Michel Angelo zur Rieſenkraft erhebt. Die vorzüglichſten Meiſter dieſer Schule ſind: der eigentliche Gründer derſelben, der philoſophiſche und erhabene Leonardo da Vinci, Luini, Melzo, Balthaſar Peruzzi, der treffliche, farbenverſtändige Baccio della Porta (gen. Fra Bartolomeo), der gefühlvolle Andrea del Sarto, der große Michel Angelo Buonarotti, deſſen Rieſengeiſt mit gleicher Kraft, gleichem Feuer und Genie, Malerei, Bildhauerei und Baukunſt umfaßte, und welcher durch Feuer der Compoſition, genaues Studium der Anatomie, kühne und doch naturgetreue Wendungen und Wahrheit des Ausdruckes einzig und unerreicht daſteht, dann deſſen Schüler und Nachahmer Roſſo di Roſſi, Daniel Volterra, Salviati, Angelo Bronzino, Aleſſandro Allori u. a., endlich Ludovico Cigoli, Gregor Pegani, Domenico Paſſignani, welche gegen Ende des ſechzehnten Jahrhunderts einen neuen Geiſt zu wecken begannen, und ſich mehr dem Geſchmack der römiſchen Schule anſchloſſen. b) Die römiſche Schule. Hauptcharakter: Adel, Gemüthlichkeit, Anmuth, unverkünſtelte Natürlichkeit, jedoch mit tiefem Studium

verbunden. Sie begründete ſich durch den berühmten Meiſter Pietro Vanucci (gen. Perugino), der zuerſt nach Grazie und edlen Formen ſtrebte. Als das Haupt der römiſchen Schule glänzt deſſen Schüler, der unſterbliche Raphael Sanzio, der in ſeinen Wundergebilden, z. B. in den Stanzen und Logen des Vatikans, in ſeinen weltberühmten Madonnen ꝛc. das Höchſte leiſtete, was menſchliche Kunſt bis jetzt hervorgebracht hat. Noch ſind als würdige Repräſentanten der römiſchen Schule zu nennen: Giulio Pipi (gen. Romano), der düſtere Francesco Penni (gen. il Fattore), Polidoro di Carravaggio, der weiche Carlo Dolce, Baroccio, Andrea Sacchi u. a., welche die Eigenſchaften dieſer berühmten Schule, vereinigt mit ihrer eigenen Individualität mehr oder minder beibehielten, bis nach Carlo Maratti (dem letzten nennenswerthen, obſchon von Manier nicht mehr freien Meiſter dieſer Schule) der Geſchmack ausartete, und die Bedeutung der römiſchen Schule ſich nach und nach verlor, auch trotz aller Bemühungen neuerer Meiſter, ſo z. B. Mengs's, zu keiner Selbſtändigkeit mehr gelangen konnte. Als Nebenzweig der römiſchen kann die nicht ſehr zahlreiche neapolitaniſche Schule betrachtet werden, deren vorzüglichſte Mitglieder ſind: Carracioli, Andrea Vaccaro, Francesco di Maria, der wilde und kühne Salvator Roſa, Preti (gen. il Calabreſe), Luca Giordano (wegen ſeines ſchnellen Arbeitens il fa presto genannt), Solimena, Conca u. a. c) Lombardiſch-Bologneſiſche Schule. Zeichnet ſich durch Grazie, Gefälligkeit, Harmonie und Rundung der Figuren, dann Wahrheit und Schönheit des Colorits vorzüglich aus. Haupt derſelben iſt der durch unnachahmliche Grazie, äſthetiſche Vertheilung des Lichtes und genialer Führung des Pinſels hochberühmte Antonio Allegri (gen. da Correggio); die übrigen vorzüglichen Meiſter dieſer Schule waren: Francesco Raibolini (gen. Francia), Francesco Mazzuoli (gen. Parmeggianino), Schidone, die Carracci's mit ihren Vorzügen und Mängeln, der geniale und anmuthreiche Giov. Battiſta Salvi (gen. Saſſoferrato), der fleißige und correcte Domenico Zampieri (gen. Dominichino), der glühende und ideale Guido Reni, der ſanfte Albani, dann als würdige Schlußſteine vor der ſogenannten Uebergangsperiode, oder eigentlich dem Verfalle der Kunſt: Carlo Cignani und Marcantonio Franceſchini. Ueberhaupt aber waren es die Nachahmer des genialen, doch hier und da etwas weichen und ſüßen Correggio vorzüglich, durch welche in der Folge Ueppigkeit und Verweichlichung in der Malerei um ſich griff, welche dem wahren, ernſten Weſen der Kunſt ſo fremd ſind. Als Nebenzweig der lombardiſchen reiht ſich die kurze Epoche der genueſiſchen Schule an, deren nennenswertheſte Mitglieder ſind: Luca Cambiaſi, Paggi Strozzi (gen. il prete genovese), Caſtiglione, Biscaini, Gaulli (gen. Baciccio), Parodi u. a.

[illegible]

d) Venezianiſche Schule. Charakter: Wahrheit und Kraft des Ausdruckes, Lebendigkeit der Handlung und richtiges warmes Colorit, beſonders der Fleiſchtinten. Ihr Gründer iſt der vortreffliche, durch Tiefe der Empfindung und Gefühl höchſt ausgezeichnete Giovanni Bellino; als Haupt derſelben wird der berühmte Tiziano Vecelli angenommen, einer der größten Portraitmaler und Meiſter im Colorit des Fleiſches, auch als Hiſtorien- und Landſchaftmaler vielberühmt. Ausgezeichnete Meiſter dieſer Schule waren noch: der treffliche Giorgio Barbarelli (gen. Giorgione), Sebaſtiano del Piombo, Palma Vecchio, Lorenzo Lotto, Paris Bordone, der großartige Antonio Regillo (gen. Pordenone), der im Helldunkel einzige Schiavone, Giacomo da Ponte (gen. Baſſano), Paolo Caliari (gen. Veroneſe), der ſinnige und feurige Giacomo Robuſti (gen. Tintoretto) u. A. Doch bereits ſchon Anfangs des ſiebzehnten Jahrhunderts begann dieſe Schule in Manier auszuarten, ohne ſich je wieder zu einem hohen Grade von Bedeutung emporzuſchwingen. In neuerer Zeit haben die ſämmtlichen Schulen Italiens ihre Selbſtändigkeit verloren; der Verſuch Mengs's, eine neue römiſche Schule zu gründen, ſcheiterte theils an der Unzulänglichkeit dieſes übrigens ſehr achtenswerthen Künſtlers, als Chorführer aufzutreten; theils aber auch aus Mangel an nachſtrebenden Talenten. Den neueren, theilweiſe ausgezeichneten Künſtlern, welche Italien vereinzelt hervorbringt, und worunter beſonders Camuccini, dann auch Landi, die achtenswerthe Familie Schiavone, Graſſi, Benvenuti, Appiani, Sabatelli, Migliaja u. A. zu nennen ſind, gelang es ebenfalls nicht, ein ſtabile Schule zu gründen, und die neuere deutſche Kunſt hat die neuere Italiens unſtreitig überflügelt; ſo ſind z. B. die jetzt in Rom, dieſer Wiege und Quelle der Kunſt, ſich befindenden berühmteſten Maler größtentheils geborne Deutſche. — C. Deutſche Schule. Ohne irgend einer bedeutenden Anregung von Außen, wenn man nicht etwa die durch die Kreuzfahrer u. A. nach Deutſchland gebrachten wenigen byzantiniſchen Gemälde dafür rechnen will, erwuchs die Kunſt und das Gefühl dafür in Deutſchland auf eigenem Grund und Boden, ſo zu ſagen mitten unter Eichen, und wußte ſich durch eigene Kraft bald zu einer Höhe zu ſchwingen, auf welcher ſie keine Vergleichung zu ſcheuen hatte. Erſcheinen gleich die früheſten uns bekannten Gemälde (gewöhnlich auf Goldgrund) ziemlich ſteif und nüchtern, was vor Allem auf Verwandtſchaft mit der byzantiniſchen Schule ſchließen läßt, ſo ſind doch ſchon, ſelbſt in Gemälden aus dem neunten und zehnten Jahrhunderte, die Umriſſe zart, die Farben klar und heiter, zwar ohne Harmonie, doch auch ohne Buntheit, und in den ſpäteren Werken iſt ein raſches Fortſchreiten nicht zu verkennen. Indeſſen war es auch in Deutſchland das fünfzehnte Jahrhundert, wo die Kunſt, geweckt durch

höhern Schutz, genährt durch Nacheiferung, in ihrer höchſten Blüthe ſtand, dem Begriffe einer Schule durch Einheit und charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit entſprechend, während die ſogenannte neudeutſche Schule noch bis heute dieſer bezeichnenden Eigenſchaften entbehrt. a) Altdeutſche Schule. Charakter: Kraft, Gefühl, Wahrheit und Wärme der Empfindung, wenn auch theilweiſe auf Koſten der Schönheit der Formen. Als gemeinſamen Gründer dieſer Kunſtperiode, ſowohl deutſcher als niederländiſcher Malerei, nennt man die berühmten Flamänder Johann und Hubert van Eyck, welchen auch die Einführung der Oelmalerei zugeſchrieben wird. Durch Unterſtützung von Regenten und Kirchenfürſten entſtanden, zum Theile ſchon vor dieſer Zeit, geſchickte Meiſter und Kunſtcorporatoren in Augsburg, Ulm, Breslau, Prag, Nördlingen, vorzüglich aber in Cöln und Nürnberg, durch welche die Kunſt bald zu großem Anſehen gedieh und an Ausbreitung gewann. Beſonders waren es Kirchen und Klöſter, welche durch Ausſchmückung der Handſchriften mit herrlichen Miniaturen, Verzierung der Gotteshäuſer, Refectorien ꝛc. der Kunſt Gelegenheit gaben, ſich zu entwickeln. Die berühmteſten Meiſter der altdeutſchen Schule waren: Martin Schongauer (gen. Schön), der bereits deutſchen Ernſt und deutſche Kraft mit italiſcher Grazie zu einen verſtand; der durch richtige Zeichnung und Farbenpracht vorzügliche Michael Wohlgemuth, Hanns Bäuerlein, Hanns Hemmelink, Lucas Kranach, der geniale Hanns Holbein, deſſen Portraite durch Naturwahrheit und Tiefe der Empfindung einzig in ihrer Art ſind; vor Allen aber der große Albrecht Dürer, dieſer Univerſalgeiſt, der, gleich Buonarotti, in allen drei Kunſtgattungen und ihren Zweigen glänzte, und welchem Raphael, deſſen Ebenbürtigkeit anerkennend, ſeine hohe Achtung und Freundſchaft ſchenkte. Unter den Malern der ſpätern Zeit, die, wie die meiſten der altdeutſchen Schule, zugleich Kupferſtecher waren, und welche man in der Kunſtwelt, da ſie gewöhnlich nur Gemälde kleineren Umfangs verfertigten, unter dem Namen: die kleinen Meiſter (im Franzöſiſchen lächerlich genug petits maîtres) zu bezeichnen pflegt, ſind als vortrefflich noch anzuführen: Beham, Hanns Burgkmayr, Hanns Scheuffelein, Grünewaldt, Scorell, Sutermann, Heinrich Goltzius, Franz Floris, Franz Frank der Jüngere, Heinrich Aldegraf (Aldegrever), Gregor Pens u. A. Zu Ende des ſechzehnten Jahrhunderts aber ſank die deutſche Kunſt, eine Folge der Bürger- und Religionskriege, bis ſie ungefähr um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, Anfangs ziemlich kümmerlich, wieder aufzuleben begann, und ſich ſpäter die neudeutſche Schule bildete. Einzelne Talente tauchten freilich auch in dieſer kunſtarmen Zwiſchenzeit auf, z. B. Spranger, Balthaſar Denner, Dietricy, Rugendas, Kupetzky, Skreta, dann

die tüchtigen Practiker Daniel Gran, Maulbertſch, van Schuppen, J. M. Schmidt (gen. Kremſerſchmidt), Meytens ꝛc., doch war theils ihre Zahl zu gering, theils hatten die Manieren der kunſtfremden Epoche der Perückenzeit ſolchen Einfluß auf die Meiſter derſelben geübt, daß man ihnen keine ſelbſtändige Schule zugeſtehen konnte. b) Neudeutſche Schule. Obgleich noch zur Zeit zu keiner eigenthümlichen Stabilität gelangt, doch bereits viele bedeutende, ja große Talente zählend, entſtand ſie Anfangs des jetzigen Jahrhunderts, und theilte ſich in der Folge in mehre Zweige. Die bedeutendſten Corporationen neudeutſcher Kunſt bildeten ſich in Wien, München, Dresden, Berlin und Norddeutſchland überhaupt; eine höchſt achtenswerthe Communität deutſcher Künſtler, ſich dem Studium der Natur, der großen italieniſchen Künſtler und der Antike widmend, entſtand auch, wie bereits erwähnt, in Rom, unter deren Mitgliedern beſonders die trefflichen Künſtler Friedrich Overbeck, Joſeph Koch, die Brüder Veith ꝛc. auszuzeichnen ſind. Die Wiener Schule verdient ebenfalls Erwähnung; gegründet wurde ſie hauptſächlich durch den talent- und kenntnißreichen Friedr. Heinr. Füger, einem tüchtigen Maler, voll geiſtreicher Erfindung und Farbenſinn, doch aber mit Monotonie im Ausdrucke und unnatürlicher Weichheit der Ausführung; Eigenſchaften, welche dieſe Schule überhaupt charakteriſiren, von denen als Füger's Zeitgenoſſen: Hubert Maurer, Franz Caucig, ſo wie deſſen Schüler Joſ. Abel noch zu nennen ſind, bis in neuerer Zeit durch individuelles Kunſtſtreben und mehrfache Einflüſſe dieſe Schule ihren beſtimmten Charakter verlor, und jeder einzelne Künſtler ſeinen eigenen Weg verfolgte, den ihm Geſchmack und Studium anwieſen. Von nun an können wir die neueren Künſtler nur nach ihren verſchiedenen Kunſtfächern claſſifiziren; die einzige charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit der Wiener, wie der neuen deutſchen Kunſt überhaupt, wäre etwa, wenigſtens im Hiſtorienfache: Nacheiferung der guten italieniſchen Muſter, jedoch mit etwas franzöſiſcher hervortretender Darſtellungsweiſe verbunden. Die bedeutendſten neueren Künſtler der Wiener Schule ſind: Im Hiſtorien- und zum Theile auch im Portraitfache: Peter Krafft, Anton Petter, Ludwig Schnorr, Joh. Ender, Leopold Kupelwieſer, Joſ. Kadlick, Wilhelm Rieder, Joſ. Führich, Joſ. Dannhauſer, auch ausgezeichneter Genremaler, die verſtorbenen Joh. Scheffer, Carl Göbel u. A.; im Fache der Landſchaftmalerei: der verſtorbene Joſ. Rebell, dann Franz Steinfeld, Thomas Ender, Friedrich Gauermann, auch einer der vorzüglichſten Thiermaler, Joſeph Höger, Rudolph Alt, auch vortrefflicher Architekturmaler, der liebliche, doch etwas zu ſehr idealiſirende Carl Marko u. A.; im Fache der Converſations- oder ſogenannten Genremalerei: Peter Fendi, Ferdinand Waldmüller, auch tüchtiger Portrait-

maler, dann Ad. Brenner, J. M. Ranftl u. A. Unter den Portraitmalern verdienen außer den bereits genannten die trefflichen Künſtler Friedrich Amerling, Moriz Daffinger, dann auch Franz Eybl, und vorzüglich Joſ. Kriehuber, vorzüglicher Zeichner und Aquarellmaler, rühmliche Erwähnung. Im Fache der Blumenmalerei beſitzt Wien ebenfalls ſehr talentvolle Künſtler. Die Dresdener und norddeutſche Schule überhaupt, durch gefällige Manier und kräftige Darſtellung ausgezeichnet, zählt zu ihren bedeutendſten Mitgliedern: Adam Friedrich Oeſer (in Ungarn geboren), Anton Graff, Gerhard Kügelgen, Joh. Chriſtian Klengel, Wilhelm Tiſchbein, Ferd. Hartmann, Joh. Carl Rößler, Carl Wach, Carl Vogel, Moriz Retzſch, den talentvollen, doch manierirten und monotonen Joh. Heinr. Ramberg u. A.; zu ihr gehören auch in gewiſſer Hinſicht die gefeierten Namen: Raphael Mengs, Philipp Hackert und Angelica Kauffmann, trotz ihrer, beſonders des Erſteren, italiſchen Ausbildung. Die Münchener Schule bildete ſich in der neueſten Zeit unter den Auſpizien des gegenwärtig regierenden kunſtſinnigen Königs Ludwig. Ihr Hauptcharakter iſt Ernſt, Kraft, geiſtreiche Compoſition mit einer leiſen Annäherung an altdeutſche Manier, ohne indeſſen doch die unbeſtreitbaren Mängel derſelben aufzunehmen. Außer dem Haupte dieſer Schule, dem geiſt- und phantaſiereichen Peter v. Cornelius, ſind noch mit Auszeichnung unter deren Mitgliedern zu nennen: Julius Schnorr, Heinrich und Peter Heß, Ferdinand Olivier, Clemens Zimmermann, Joſeph Schlotthauer, Friedrich Olivier u. A. Im Allgemeinen iſt von dem unverkennbar neuerwachten wahren Kunſtſinne und dem rühmlichen Streben der deutſchen Künſtler, bei günſtigen Umſtänden zu erwarten, daß mit der Zeit jene noch immer mehr oder minder herrſchende Manier der theatraliſchen Darſtellung, die uns, wie ſo manche andere Entartung, aus Frankreich zugekommen iſt, verbannt, und die Kunſt wieder zu jener Einheit, Wärme und Klarheit gebracht werde, welche den alten Meiſtern Unſterblichkeit verlieh. — D. Niederländiſche Schule. Dieſe, gleichzeitig mit der mitteldeutſchen entſtanden, nahm jedoch bald einen eigenthümlichen Weg, und zeigt ſich in ihren Gegenſtänden der italiſch-idealiſirten gerade entgegengeſetzt, indem ſie gewöhnlich Scenen und Begebenheiten des gemeinen wirklichen Lebens, meiſtens mit ausgezeichneter Virtuoſität, darſtellt. Sie theilt ſich wieder in die flamändiſche und holländiſche Schule. a) Die flamändiſche zeichnet ſich vorzüglich durch Größe der Compoſition, glänzende Farbengebung, ſtarken, aber natürlichen Ausdruck und Adel der Geſtalten aus. Als deren Haupt wird der berühmte Peter Paul Rubens angenommen, ein Mann von unermüdlichem Fleiße, ungeheurer Phantaſie und unübertroffener Darſtellungskraft; ihm zunächſt ſteht der in tüchtiger Zeichnung, markiger

Behandlung und Farbengebung unvergleichbare Anton Vandyk, einer der berühmteſten Portraitmaler aller Zeiten. Außerdem zählt dieſe Schule noch zu ihren ausgezeichnetſten Künſtlern: Jacob Stradanus, die berühmten Breughel, Paul Brill, Caſpar de Crayer, Adrian Brouwer, Franz Snyers, Jacob Jordaens, Samuel Hoogſtraten, Hermann Swaneveldt, den an Zartheit des Pinſels und Wahrheit des Colorits unnachahmlichen David Teniers den Jüngern, und viele andere von mehr oder minderer Bedeutung. Zum idealen Stile aber erhoben ſich nur Wenige dieſer Schule, am meiſten die Koryphäen derſelben: Rubens und Vandyk; jedoch auch ſelbſt dieſe großen Meiſter bewegten ſich darin wie in fremder Sphäre. b) Holländiſche Schule. Deren Haupteigenſchaften ſind: treue Wiedergabe der Natur, genaue Ausführung, Zartheit des Pinſels und geniale Behandlung des Helldunkels. Ihre Gegenſtände ſind faſt ausſchließend aus dem gemeinen Leben genommen, Ideal iſt dieſer Schule ganz fremd. Sie wurde gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts von dem muſterhaften Lucas von Leyden gegründet; als deren Haupt wird der in Kraft des Ausdruckes und einer meiſterhaften Behandlung des Helldunkels einzige Paul Rembrand angenommen, dem auch als Portraitmaler Wenige zur Seite ſtehen. Noch zählt ſie folgende zu ihren vorzüglichſten Mitgliedern: Abraham Bloemart, Cornelius Poelemburg, Joh. Dan. de Heem, meiſterlicher Blumen- und Früchtemaler, Hermann Sachtleven, Philipp Wouwermans, ausgezeichneter Pferdemaler, die genialen Landſchaftmaler Berghem und Jacob Ruysdael, Adrian van der Velde, den trefflichen Blumenmaler Joh. v. Huyſum, dann die in (beſonders kleineren) Converſationsſtücken und ſogenanntem Stillleben ausgezeichneten Meiſter: Adrian v. Oſtade, Gerard Dow, Peter v. Laar, Gründer der Bambocciaden (ſ. d.), Gabriel Metzu, den in Wirkung des Lichtes vortrefflichen Gottfried Schalken, Gerard Terburg, Franz Mieris, Caſpar Netſcher (von Prag gebürtig), Adrian van der Werff und noch viele Andere. In neuerer Zeit haben ſich in den Niederlanden mehre wackere Künſtler hervorgethan, und es dürfte vielleicht in der Folge bei günſtigen Verhältniſſen wieder Erfreuliches zu erwarten ſeyn. — E. Franzöſiſche Schule. Im Ganzen charakteriſirt ſich dieſelbe immer durch ein gewiſſes Streben, die Kunſt zum Schmuck und zur Zierde zu benutzen, ohne in ihr das Einfache und Hohe zu fühlen. Große Techniker und Akademiker, verſtanden es die Franzoſen von jeher, Handlung und hervortretende Lebendigkeit, die ſich nicht ſelten in theatraliſchen Pomp verirrt, in ihre Gemälde zu bringen, ohne daß ſie je, einzelne Ausnahmen abgerechnet, in die Poeſie der Kunſt einzudringen vermochten. Das Studium des Ideals, wie der Antiken, blieb ihnen immer fremd. Die franzöſiſche Schule entſtand, nach einzelnen

früheren Spuren von mehr oder weniger Bedeutung, Anfangs des ſechzehnten Jahrhunderts, hauptſächlich durch eine italiſche Künſtlercolonie angeregt, die ſich unter dem kunſtſinnigen Franz I. in Paris gebildet hatte. Doch nur kurze Zeit erhielt ſich die wahre Kunſt auf dem ihr fremden Boden; zwar fehlte es Frankreich nicht an den ausgezeichnetſten Künſtlern, die ſich durch eigene Kraft über ihre Zeit und Nation erhoben, aber im Ganzen war bald in der franzöſiſchen Schule Manier vorherrſchend, die ſich in ſpätern Zeiten unter Ludwig XIV. und XV., trotz der Begünſtigung des Hofes und dem Entgegenſtreben Einzelner, in gänzlichen Ungeſchmack verlor, und ſich nur größtentheils in pomphaften, affectirten und üppigen Darſtellungen gefiel. Auch die Künſtler der neueren Zeit, obſchon das Practiſche und Techniſche der Kunſt mit großer Leichtigkeit beherrſchend, können ſich dieſer fehlerhaften Manier nicht erwehren, die ſo unendlich entfernt von jener edlen Einfachheit und Wahrheit der großen alten italiſchen und deutſchen Meiſter iſt, und ſie haben dadurch auch leider auf andere Nationen verderblich eingewirkt. Bedeutende Meiſter der älteren franzöſiſchen Schule ſind: Jean Couſin, Simon Vouet, der berühmte Nic. Pouſſin und deſſen Schüler Caspar Dughet (ebenfalls Pouſſin genannt), der im Landſchaftfache einzige Claude Gelee (gen. Lorrain), Pierre Mignard, Jacques Blanchard, Euſtache Leſueur, Charles Lebrun; dann in neuerer Zeit der eben ſo oft über die Gebühr erhobene als angefochtene David, Regnault, Vincent, Gerard, Guerin, Joſ. und Horace Vernet, der zarte Miniaturmaler Jean Baptiſt Iſabey u. A. — F. Spaniſche Schule. Hauptcharakter: Farbenglut, Begeiſterung, kräftige, markige Darſtellung, überhaupt Entfernung von aller Süßlichkeit und Weichlichkeit. Sie entſtand gegen Ende des ſechzehnten Jahrhunderts theils durch das Studium der Italiener, wobei beſonders die florentiniſche Schule einwirkte, mit derem Charakter die Spaniſche unverkennbare Aehnlichkeit hat, theils durch glühenden religiöſen Sinn, daher ſich auch ihre Gemälde faſt ausſchließend auf Gegenſtände aus der Legende beſchränken. Sie iſt übrigens weder zahlreich, noch war ſie von langer Dauer, indem wir ſchon Anfangs des achtzehnten Jahrhunderts keine Spur mehr davon finden, und in neuerer Zeit nur mehr einzelne und dürftige Spuren von Kunſtbildung in Spanien erblicken, denen es indeſſen ſowohl an Aufmunterung als Nacheiferung fehlt. Die vorzüglichſten Meiſter der ſpaniſchen Schule waren: vor Allen die trefflichen Künſtler Diego Velasquez und Bartholomeo Murillos, dann Zurbaran, Pacheco, de Vargas, Sanchez, Alonzo Cono, Marquez, Menendez, Carreno de Miranda, Morales, Munnos, el Mudo, Pereda, de Nunnez u. A. — G. Engliſche Schule. Bei faſt gänzlichem Mangel an Sinn für höheren Stil der Malerei, z. B. dem Hiſtorienfache, kann das

Kunſtſtreben dieſes in techniſcher Hinſicht höchſt ausgezeichneten Inſelvolkes nur durch ihre allerdings trefflichen Leiſtungen im Converſations- und dem ſogenannten Genrefache, dann auch theilweiſe in der Portraitmalerei dem Begriffe einer Schule entſprechen, deren ſtabile Bildung übrigens die talentvollen Künſtler Joſhua Reynolds und Benjamin Weſt um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts mit großem Ernſte, aber vergeblich, verſuchten. Allenfalls wäre die engliſche Malerei, durch ihren glänzenden, eleganten Stil, friſche eigenthümliche Farbengebung und Streben nach Effect, zu charakteriſiren. Doch iſt England, beſonders in neuerer Zeit, reich an ſehr geſchickten Zeichnern, unter welchen der phantaſiereiche John Flaxman rühmlich genannt werden muß, der, wie wenige, ja vielleicht keiner ſeiner Landsleute, frei von aller Manier, und durch ſorgfältiges Studium in den Geiſt der Antike eingedrungen iſt, wie deſſen herrliche Umriſſe zu Aeſchylos, Dante, Heſiod, der Odyſſee und Iliade beweiſen. Außer den Genannten zählt England zu ſeinen vorzüglichſten Künſtlern den unvergleichlichen Humoriſten William Hogarth, ausgezeichnet durch Geiſt und Laune, obſchon oft ein uncorrecter Zeichner und überhaupt mittelmäßiger Maler; den berühmten Portraitmaler Thomas Lawrence, dann William Beechey, Martin Haydon, Shee, Etty, Edmonſtone, Hollins, Robberts, Harvey, Knight, Barker, Dawe, vor Allen aber den vortrefflichen David Wilkie, den engliſchen Teniers, deſſen herrliche Compoſitionen beſonders im Converſationsfache ihm durch geiſtreiche Erfindung und Ausführung unſtreitig den erſten Rang unter den neueren engliſchen Künſtlern ſichern. Nicht zu übergehen ſind ſchließlich die geiſtreichen Carricaturzeichner Howard, Woodman, Gilray, Rowlandſon, Bansbury, Pickersgill u. A., wie denn überhaupt im Fache der Carricatur (ſ. d.) die Engländer hervorragen. Vergl. Architektur, Farbe, Kupferſtecherkunſt, Malerei und Zeichnenkunſt.

Mancando (ital., Muſ.), abnehmend; abbrevirt: manc.; Vortragsbezeichnung, die denſelben Sinn hat wie Diminuendo, jedoch in intenſiver Bedeutung, und als letzter Grad, auf welchen nur mehr das Morendo als faſt gänzliches Erlöſchen des Tones folgen kann.

Mandeltreppe (Bauk.), eine Art hohle Wendeltreppe, die ſtatt der Spindel gewöhnlich einen achteckigen geräumigen Platz in der Mitte hat, wodurch man das Licht von oben einfallen laſſen kann.

Mandoline (Muſ.), eine Art von kleiner Guitarre oder vielmehr kleiner Laute mit einem der Schildkrötenſchale ähnlichen Reſonanzboden, und vier doppelten meſſingenen Saiten, die ſo wie die Saiten der Violine in die Töne g, d, a und e geſtimmt werden. Man ſpielt ſie mit einer in Form eines flachen Zahn-

ſtochers geſchnittenen Feder, oder mit einem Stückchen Kirſchbaumrinde. Vimercati hat uns vor einigen Jahren bewieſen, welche Wunder Talent und Fleiß auf einem ſo beſchränkten Tonwerkzeuge hervorzubringen vermögen. Dieſes Inſtrument iſt übrigens ſo ſelten, daß die von Mozart in Don Juan mit Mandoline geſetzte Ariette faſt auf allen deutſchen Bühnen mit der Violine begleitet wird; ein Umſtand, der eben nicht dazu dient, die Wirkung dieſes Liedchens zu erhöhen.

Mandore (ital., Muſ.), von vielen Lexikographen aus Irrthum mit der Mandoline verwechſelt; iſt eine Gattung kleiner Laute, welche zwar wie dieſe Letztere geſpielt, doch anders geſtimmt wird. Die Mandora hat acht Chöre von Darmſaiten, zählt folglich im Ganzen ſechzehn Saiten. Uebrigens iſt dieſes Inſtrument längſt veraltet, und außer Gebrauch gekommen.

Manier (vom Lat. manu, Hand, Aeſth.), wird als Begriff häufig in einem ſo willkürlichen, wandelbaren, verfehlten Sinn gebraucht, nicht nur in der Converſationsſprache, ſondern auch auf dem Felde der Theorie und Kritik, daß eine Nachweiſung der herrſchenden Mißverſtändniſſe folglich dazu dienen kann, der genauen Erörterung den Weg zu bahnen. So ſind die natürlichen Stufen in dem Entwickelungsgange einzelner Meiſter ſehr mit Unrecht Manieren genannt worden; an Raphael wollte man namentlich drei bemerkt haben, deshalb geraume Zeit lebhaft geſtritten wurde, ob den frühern oder ſpätern der Vorzug gebühre, bis die Kämpfer endlich den vernünftigen Entſchluß faßten, den König der Maler nicht länger zu zerſtücken, ſondern als einen ganzen Mann im Gedächtniß der Nachwelt fortleben zu laſſen. Der Begriff von Manier, in obiger Bedeutung angewendet, hat kaum eine, wenigſtens keine feſte, denn er gründet ſich lediglich, in ſo fern er die Abſtufungen des künſtleriſchen Verfahrens ausdrücken ſoll, auf die Kennzeichen einer merklichen Veränderung, wobei es unentſchieden bleibt, ob ſich dieſelbe zum Guten oder Schlimmen hinwendet. Welchen Gehalt kann aber wohl ein Begriff haben, der die Hauptſache, den Werth ſeines Gegenſtandes unberührt läßt? Das Fremdwort Manier ließe ſich im vorbeſagten Sinne, wie es ſcheint, bequem durch Verfahrungsweiſe oder kurzweg durch Weiſe erſetzen, vielleicht mit einem Gewinn von Deutlichkeit und Sicherheit; freilich ginge bei dem Tauſche der Anklang von Kennerſchaft verloren, der in der Manier ſo angenehm mitſpricht. Einer andern Bedeutung zu Folge, ſoll Manier im Allgemeinen die eigenthümliche Thätigkeit heißen, welche jeden einzelnen Künſtler als ſolchen näher bezeichnet. Darauf geht Sulzers Erklärung hinaus, mit ihr ſtimmt der gewöhnliche Sprachgebrauch am meiſten zuſammen. Jene eigenthümliche Thätigkeit kann dem Künſtler unter einem doppelten Geſichtspuncte zukommen,

je nachdem er bloß mit ſich ſelbſt, oder mit ſeinem Genoſſen verglichen wird. Im erſten Falle führt der Begriff auf die frühere Beſtimmung zurück, von welcher wir ausgingen, theilt alſo auch ihr dunkles Los; im andern Falle entſteht eine arge Zweideutigkeit, die das Rechte und Verkehrte durcheinander mengt. Iſt nämlich die eigenthümliche Thätigkeit auf das Geſetzmäßige gerichtet, mit andern Worten, geht ſie aus der Nothwendigkeit und dem Zuſammenhange des echten Kunſtprinzips hervor, ſo macht ſie dasjenige aus, was befugtermaßen Stil heißt (ſ. d.); widerſpricht ſie aber den oberſten Bedingungen, dem eigentlichen Lebenselemente der Kunſt, ſo dürfte ſie allerdings im Sinne gerechter Verwerfung, Manier genannt werden, hätte ſie wirklich jedesmal ſo viel aufzuweiſen, als der Begriff eigenthümlicher Thätigkeit verlangt und vorausſetzt. Unter den Männern der Manier, die zum Zeichen des Tadels, Manieriſten geſcholten werden, gibt es auch ſolche, die aus Geiſtesarmuth und Ungeſchicklichkeit gewiſſe Vorgänger als ihre Vorbilder treufleißig nachäffen. Sie erſcheinen gerade deshalb als die ausgemachteſten Manieriſten, weil ihnen das Merkmal eigenthümlicher Thätigkeit durchaus abgeht: wie iſt es alſo möglich, letztere bei Ehren zu erhalten, wenn ſie auch Schattenweſen, die bloß von einem fremden Lichte leben, und zwar von einem falſchen, gleichfalls in ihre Fachordnung aufnehmen? — Der Ausdruck Manier iſt aus dem Italieniſchen in die deutſche Kunſtſprache herüber genommen; dort bedeutet maniera, abgeleitet von mano, Handhabung, ſowohl im guten als ſchlimmen Sinne. Unter den bisher bekannt gewordenen Erklärungen zeichnet ſich durch Gehalt und Beſtimmtheit vorzüglich diejenige aus, welche A. W. Schlegel abgegeben hat, indem er dieſelbe im Gegenſatze zum Stil, mit den Anſichten Winkelmann's und Goethe's verknüpft. Die Manier iſt, wie er ſich ausdrückt, die unerlaubte Einmiſchung der darſtellenden Perſon und ihrer beſondern Beſchaffenheiten in die künſtleriſche Darſtellung, mithin das falſche Hervortreten von beſchränkter Eigenthümlichkeit, die ihr eigenes Bild dem Gegenſtande unterſchiebt oder vielmehr anlügt. Dadurch unterſcheidet ſie ſich vom Stil, ja iſt deſſen gerades Gegentheil. Die Manier artet ihrer Natur nach leicht in fehlerhafte Angewöhnung aus; man würde indeſſen Schlegel mißverſtehen, wenn man aus einer vorläufigen Aeußerung desſelben den Schluß ziehen wollte, daß die fehlerhafte Angewöhnung, mag ſie ſich in der Weiſe der Ausführung und Behandlung, oder in der urſprünglichen Auffaſſung zeigen, den Begriff der Manier ausſchließend umgränze, obwohl ſie ſich darin am häufigſten gefällt. Denn die Wiederholung des Fehlerhaften kann demſelben zwar für längere Zeit, auch wohl für immer ein ſtehendes Gepräge ertheilen, aber ſein eigentlicher Charakter liegt nicht in der gewohnten Fortſetzung,

ſondern von allem Anfang in den Zeichen mangelhafter Eigenthümkeit. Die künſtleriſche Tugend (Virtu) wird, wie Schlegel ſagt, darin beſtehen, daß ſich der Künſtler den Geſetzen des Schönen und der Darſtellung zu lieb, ſeiner Individualität zu entäußern weiß, daß er ſich ſeinem Werke gleichſam unterwirft, und ſo ſieht man ein, wie, wo nicht gänzliche Reinheit von allen perſönlichen Einflüſſen, doch eine Annäherung an Vollendung Statt finden kann, welche dem Betrachter des Kunſtwerkes keine Manier mehr darin erkennen laſſen wird. Vielleicht kann der Weg, welcher das Urtheil zur Erkenntniß der Manier führt, folgendermaßen bezeichnet werden: Jede menſchliche Beſonderheit empfängt erſt Licht durch die Beziehungen zu dem Allgemeinen, welchem ſie angehört; folglich iſt die Manier, als fehlerhafte Einmiſchung der beſondern Perſönlichkeit, auch nur durch Vergleichung auszumitteln. Je näher die Vergleichung der Vollſtändigkeit kommt, deſto ſchärfer wird auch der Blick in die Beſchaffenheit der Manier eindringen. Die zu erzielende Vollſtändigkeit iſt dreifach bedingt. Zunächſt hängt ſie ab von der Einſicht in die Art und Weiſe, wie ſich die Erſcheinungen der natürlichen Dinge überhaupt in der Auffaſſung abſpiegeln. Was in dieſer Hinſicht noch dunkel bleibt, da die Individualität auch hier ihre Rechte geltend macht, das klärt ſich ſodann heller auf durch Betrachtung des Verfahrens, worin die Meiſter übereinkommen, von einander abweichen, und die Schwächern es ihnen nachzuthun verſuchen. Zuletzt wendet ſich die Aufmerkſamkeit einzelnen Künſtlern zu, in der Abſicht, den Fortgang und die etwaigen Rückſchritte ihrer Entwickelung klarer zu überſchauen. Wenn ſie die Beobachtung, das Allgemeine und Beſondere nach ſeinen Beziehungen in immer engere Kreiſe einſchließt, ſo dürfte ſich begreifen laſſen, wie die Vergleichung je länger je mehr ein zuverläßiges Urtheil über die Manier und deren Verſchiedenheiten möglich macht. Zugleich geht daraus hervor, daß es rathſamer iſt, über die Manier zu ſchweigen, wenn man nicht im Stande iſt, ihre Merkmale mit der erforderlichen Sicherheit anzugeben. In der Muſik heißen Manieren jene Verzierungen der Melodie, welche entweder der Tonſetzer vorgeſchrieben, und durch Noten oder andere Zeichen ausgedrückt hat, oder die vom Sänger, vom Inſtrumentaliſten nach Willkür und den richtigen oder unrichtigen Eingebungen ſeines Geſchmackes ausgeführt werden. Die erſte Gattung der Verzierungen oder Manieren erfordert nur richtigen, verſtändigen Vortrag von Seite des executirenden Künſtlers; es ſei denn, daß die Manieren veraltet, geſchmacklos, oder, was beſonders in Geſangſtücken öfter geſchieht, der Stimmlage und Fertigkeit des Sängers nicht zuſagend ſeien, in welchem Falle man ſie durch andere neuere oder paſſendere erſetzen kann. Im zweiten Falle muß der Künſtler Geſchmack und richtiges Maß be-

[illegible]

ſitzen, oder ſich von einem guten Meiſter leiten laſſen. Zudem kommt auch noch, daß die Manieren, wie jede Gattung des Schmucks, der Mode unterworfen ſind, ſchnell veralten, und nur durch Neuheit und Geſchmack pikanten Reiz erhalten. Man ſieht demnach leicht ein, wie erbärmlich z. B. jene Geſanglehrer ſind, die ſich aus Winter's Geſangſchule und andern Werken Verzierungen und Variationen herausſchreiben, welche ſie ohne Unterſchied, wo es Noth zu thun ſcheint, anbringen. In Ripienſtimmen und überhaupt in Orcheſterſtücken, wie in Symphonien, Chören ꝛc. ſind Manieren nie zuläßig, nur in Soloſtimmen darf man ſie anwenden, und je ſparſamer dieß geſchieht, je mehr werden ſie gefallen und den Geſchmack des Künſtlers und Sängers beweiſen.

Manierirt, Manieriſt, als Ausdrücke von Manier im ſchlimmen Sinne, ſchließen ſich im Hauptbegriffe der mitgetheilten Erklärung, der Manier genau an; im engern Sinne nennt man manierirt alles Geſuchte, Affectirte, Gekünſtelte, Monotone, überhaupt Alles, was ſich von der Wahrheit und der Natur entfernt, und durch Uebertreibung Effect hervorzubringen ſucht. Vorzüglich war die bildende Kunſt des ſiebzehnten, und die erſte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts voll von Manieriſten aller Schulen, woruuter ſich aber beſonders die Franzoſen hervorthaten, und ſich dann freilich das Manierirte bald in das nachahmende Deutſchland und zum Theile in Italien einſchlich. — (Muſik.) Der in der Melodie unnöthige, gehäufte und oft wiederkehrende Verzierungen anbringende Vortrag, welcher die Töne zu grell heraushebt, willkürlich vom Takte abweicht, geſchmacklos die Noten dehnt, die Bindung derſelben in ein widriges Miauen ausarten läßt, häufig Bebungen anwendet u. ſ. w.

Mannigfaltigkeit (Aeſth.), eine Verſchiedenheit in einer (mehr oder weniger) ähnlichen Mehrheit, beſteht, als äſthetiſche Eigenſchaft, nach Pölitz, darin, daß die iſolirten Theile der ſchönen Form, als Theile, d. i. als verſchiedenartige Glieder des Ganzen, unbeſchadet der Einheit der Form, ein reines Wohlgefallen anregen, das aus der Wahrnehmung ihrer äſthetiſchen Verhältnißmäßigkeit zur idealiſchen Haltung des Ganzen und aus der zwiſchen ihnen geſchmackvoll angelegten Abwechslung hervorgeht; doch darf das Streben nach Mannigfaltigkeit der Einheit des Ganzen keinen Eintrag thun, ſondern muß innig damit verbunden ſeyn; ſo müſſen z. B. die Epiſoden im Epos oder Drama Abwechslung hervorbringen, aber immer mit der Haupthandlung in Rapport ſtehen.

Mano (ital., Muſ.), Hand, a quattro mani, zu vier Händen; m. d., abbreviert, für mano destra, m. s. für mano sinistra, rechte, linke Hand; mano armonica, harmoniſche Hand (des Guido von Arezzo), das iſt, Zeichnung der innern Theile der

ausgeſtreckten linken Hand, an deren Gliedern zur Erleichterung für Anfänger die Silben ut, re, mi, fa, sol, la nach der Einrichtung der Hexachorde bemerkt waren. Guido wollte auch durch dieſe Figur das Verhältniß ſeiner Tonleiter mit den fünf Hexachorden der Griechen ſinnbildlich darſtellen.

Manſarde (Bauk.), ein gebrochenes Dach, nach dem Namen ſeines Erfinders, des franzöſiſchen Architekten Manſard; davon Manſardenkammer, Manſardenſtube, die in der untern Hälfte eines gebrochenen Daches angebrachten Kammern und Stuben.

Mantel (Bauk.), eine Mauer, die etwas umſchließt; beſonders der Theil der Feuereſſe, der ſich über einem Kamin befindet.

Mantelrollen (Theater), kleine ſubordinirte Partien, deren Erſcheinen zwar kurz, wenig motivirt, doch zum Ganzen des Stückes weſentlich iſt; von der Verhüllung der Intriguants im ſpaniſchen Theater in Mäntel, alſo benannt.

Manual (vom Lat., Muſ.), die Claviatur bei Orgeln und anderen zugleich mit einem Fußclavier verſehenen Inſtrumenten, welche mit den Händen geſpielt wird; im Gegenſatze zur andern, die Pedal heißt; daher kommt zuweilen in den Orgelſtimmen der Ausdruck manualiter, manualmente, oder abgekürzt man. vor, um anzuzeigen, daß die ſo bezeichnete Stelle ohne Anwendung des Pedales geſpielt werden ſoll. Indeſſen iſt die Bezeichnung senza pedale gewöhnlicher und beſſer.

Marine-Trompete oder Trompeten-Geige (Muſ.), veraltetes Bogeninſtrument, aus einem 7 Schuh langen dreieckigen Corpus beſtehend. Es hat bloß eine dicke Darmſaite, welche auf einem Stege ruht, der nur mit der Spitze den Reſonanzboden berührt. Der Hals dieſes Inſtrumentes iſt ſehr lang; um es zu ſpielen, drückt man die Saite mit dem Daumen der linken Hand nieder, und ſtreicht ſie mit einem Bogen. Die Marine-Trompete hat einen ziemlich ſtarken, etwas ſchnarrenden Ton, und gibt, flageoletartig behandelt, dieſelbe Tonfolge mit allen ihren Stärken und Schwächen, wie das Naturhorn oder die Naturtrompete. Vor Zeiten nannte man dieſes Inſtrument Trumſcheit und Timpaniſchiza, und bezog es öfters mit noch zwei oder drei höhern Saiten.

Marionettenſpiel (Theater), dramatiſche Vorſtellung auf einer einem wirklichen Theater ähnlichen Bühne, wo Gelenkpuppen durch verborgene Perſonen geleitet werden, die abwechſelnd ſprechen; oft ſpricht der Herr Director nur ganz allein mit veränderter Stimme, und excellirt beſonders als komiſche Perſon in Hanswurſt- oder Kaſperl-Rollen. — Geſchehen mit den Puppen allerlei Verwandlungen, ſo nennt man ein ſolches Marionettentheater auch Metamorphoſentheater.

Markig (Graphik), bei Zeichnungen ſanfte und doch kräftige Striche, dann fließende Umriſſe, welche der Form eine gewiſſe, mit Ausdruck und Kraft verſchwiſterte, Weichheit geben. In der Malerei nennt man ein markiges Colorit jenes, in welchem die Farben, beſonders des Fleiſches, wohl und natürlich in einander verſchmolzen erſcheinen, wo nur wenige Localfarben angegeben, dieſelben aber ſo gut in einander getrieben werden, daß ſich das Colorit weich, ſaftig und natürlich darſtellt; daher auch der Ausdruck: markiger Pinſel. Gegenſatz des Markigen iſt Härte und Trockenheit; Uebermaß desſelben führt nicht ſelten zu Mürbheit, einer Manier, die zu ſehr ins Weichliche und Verwaſchene führt. Durch beſonders markigen Pinſel zeichneten ſich Holbein, Tizian, Correggio, Vandyk, Hannibal Caracci u. A. aus.

Markiren (franz.), ein Wort, eine Stelle oder einen einzelnen Ton merklich herausheben, das heißt mit beſonderer Stärke und Nachdruck ſpielen, ſprechen, ſingen; Declamatoren, Schauſpielern und Rednern iſt hier vorzügliche Aufmerkſamkeit und Mäßigung zu empfehlen. Wer alles markirt, markirt nichts. Als muſikaliſche Vortragsbezeichnung wird marcato angewendet, um anzudeuten, daß gewiſſe Stellen beſonders zu accentuiren ſind.

Marſch (vom Franz., Muſ.), Muſikſtück, welches die Beſtimmung hat, einer Abtheilung von Kriegern, oder der, zu einer Feierlichkeit in Bewegung geſetzten, Menſchenmenge den Rhythmus und den Takt fühlbar zu machen, und auf dieſe Weiſe ihre Schritte zu regeln. Daher der Marſch von vielen und lärmenden Inſtrumenten ausgeführt, der Rhythmus ſtark markirt und herausgehoben werden muß. Märſche für das Clavier oder für ein Bogenquartett geſetzt, können demnach nur als Arrangements betrachtet werden. Es gibt verſchiedene Gattungen von Märſchen. 1) Der Parademarſch in einem gemäßigten $\frac{4}{4}$ Takte, bei welchem die Soldaten auf jeden guten Takttheil einen Schritt machen. Er beſteht aus zwei Repriſen von acht oder ſechzehn Takten, die jede repetirt werden, und welchem meiſtens noch ein eben ſo langes und eben ſo, abgetheiltes Trio, gewöhnlich in einer andern Tonart, beigefügt iſt worauf der eigentliche Marſch wiederholt wird. 2) Der Doublirmarſch im Allabreve- oder Zweivierteltakte; er bewegt ſich ſchneller als der frühere, und wird auch oft im $\frac{6}{8}$ Takte geſetzt. Uebrigens bleiben die Beſtandtheile dieſelben, wie bei dem Parademarſch. Dieſe zwei Gattungen von Märſchen werden ausſchließlich von der Militärmuſik ausgeführt. 3) Der Trauermarſch, in etwas langſamer Bewegung und gewöhnlich in einer Molltonart, der ſowohl an der Spitze eines Regimentes von der Militärmuſik, als auf der Bühne vom Orcheſter ausgeführt und auch zuweilen vom Chore begleitet wird; wie der Trauermarſch im dritten Acte der Veſtalin von Spontini. Uebrigens finden auch die beiden erſten Gattungen

von Märſchen auf der Bühne Platz; ſo z. B. der Parademarſch im erſten Acte der Veſtalin, der Doublirmarſch im zweiten Acte der Tage der Gefahr von Cherubini. 4) Der religiöſe oder feierliche Marſch, wie der Marſch der Prieſter in Mozart's Zauberflöte, der Krönungsmarſch von Cherubini, welcher ſeiner dritten Meſſe als Anhang dient u. ſ. w. Der Charakter dieſer letztern Gattung von Märſchen iſt majeſtätiſch, etwas langſam und nicht lärmend; alle ſchreienden Inſtrumente, als Trompeten u. ſ. w. ſind davon ausgeſchloſſen. Der Marſch erfordert eine populäre, leicht faßliche Melodie, deren Einſchnitte und Ruhepuncte markirt und beſtimmt ſind. Dies gilt beſonders von den zwei erſten Gattungen Da jedoch dieſe Melodie zugleich edel und neu ſeyn ſoll, ſo folgt daraus, daß ein guter Marſch eben nicht ſo leicht zu ſetzen iſt, als man gewöhnlich glaubt; darum werden viele Regiments-Kapellmeiſter wohlthun, die Melodie ihrer Märſche beliebten Opern zu entlehnen; ſie haben dabei noch den Vortheil, daß der ſchon bekannte Geſang beim erſten Anhören anſpricht. Gewöhnlich aber wird bei den ſonſt vortrefflichen Militärmuſiken der öſterreichiſchen Regimenter die große Trommel gar zu ſtark geſchlagen, wodurch man vielfach, ſtatt Muſik, nur rhythmiſchen Lärm vernimmt.

Martellato (ital., Muſ.), eine dem Staccato ähnliche Bogenführung auf der Violine und dem Violoncelle.

Maſſiv, im eigentlichen Sinne: nicht hohl, im bildlichen für ſtark und grob, nennt man in der Baukunſt ein ganz aus Steinen aufgeführtes Gebäude, auch ein den vierten Theil der Höhe überſteigendes Säulengebälke.

Maske (Theater). In wie fern der Gebrauch der Masken auf der Bühne, wie er bei den Griechen und Römern Statt fand, zuläßig und jetzt wieder einzuführen ſei, hat zu vielen Discuſſionen Veranlaſſung gegeben. Die Gegner ſprachen von Zerſtörung des Mienenſpiels, von ſchädlicher Einwirkung auf die Biegſamkeit der Stimme, vom Verlorengehen aller Individualität; dagegen die Vertheidiger und blinden Anbeter der Alten viel von einem ſtereotypen Ideal der Schönheit redeten, welches die gemeinen Züge der Schauſpieler oft verletze ꝛc. Indeſſen hat ſich durch erfolgloſe Verſuche der Wiedereinführung antiker Masken auf unſerem Theater (in Weimar und Berlin) gezeigt, daß, was nach dem Geſchmacke der Alten, nach ihren coloſſalen und offenen Schaubühnen, nach der Nothwendigkeit, ſich zugleich der Maske als einer Art Sprachrohres zu bedienen, um dem entfernteſten Zuſchauer verſtändlich zu werden, vielleicht damals zweckmäßig war, es jetzt aber nicht mehr iſt, und die Masken eben ſo wenig, als der Chor in der Tragödie in unſern Tagen das Bürgerrecht erlangen könnten; ſie ſind jetzt nur noch hie und da in den Pantomimen und der Comedia dell'arte der Italiener gebrauchlich; vergl. Italieniſches

Volkstheater. Gewiſſe dramatiſirte Allegorien der Engländer, theils Farcen, theils moraliſche Myſterien, wo die Schauſpieler in charakteriſtiſchem Coſtume auftraten, werden auch Masken (Masks) genannt; ſ. Moralitäten. — (Bauk.) Menſchenköpfe, die an Schlußſteinen der Bögen, oder auch an andern Theilen des Gebäudes als Verzierungen angebracht werden.

Maſſe (Aeſth.), im eigentlichen Sinne der Stoff, aus welchem ein Körper beſteht, wird auch für Menge oder Summe gebraucht, daher in äſthetiſcher Hinſicht Ton-, Licht-, Schatten- oder Farbenmaſſen, eine Fülle oder Anhäufung derſelben bedeuten. — (Malerei.) Was Gruppe in Anſehung der Anordnung und Stellung der Figuren iſt, das iſt Maſſe in der Lichtvertheilung. Wenige und große Maſſen im Gemälde ſchließen die vielen einzelnen Vertheilungen von Schatten und Licht in den einzelnen Gegenſtänden aus; in Abſicht auf die Beleuchtung ſcheint das Gemälde das Vollkommenſte zu ſeyn, wo nur zwei Hauptmaſſen, eine helle und eine dunkle ſich zeigen; dadurch gewinnt es an Einfachheit, die Maſſen ſelbſt aber müſſen durch eine gute Harmonie mit einander verbunden werden. Wahr bleibt es, wie Levesque behauptet, daß, wenn man in der Nachahmung der Natur nicht erſt die Maſſen bemerkt, ehe man ſich mit dem Detail einläßt, man nichts als falſche, wirkungsloſe Nachbildung liefern wird. Durch Maſſen, nicht durch Theile wirkt die Natur beim erſten Blick auf unſer Auge; und es ſind alſo die Maſſen, was man zuerſt darſtellen muß, wenn man eine Copie liefern will, die ihr gleicht; dieſe Maſſen ſind es, die man auffaſſen muß, ehe man die Nebentheile ſtudirt, wenn man ihre Effecte darſtellen will, und nur durch Darſtellung dieſer Effecte kann es gelingen, durch die Kunſt eben die Eindrücke bewirken zu laſſen, welche ſie durch ſich ſelbſt hervorbringt. — (Muſik.) Der Tonſetzer, der es verſteht, mit Maſſen zu wirken, und z. B. die vereinte Kraft der Blasinſtrumente dem Bogenquartette in ſchöner Wechſelwirkung entgegenzuſtellen, kann des Effects verſichert ſein. Wer dieß lernen will, ſtudire Händel's Werke, beſonders ſeine unſterblichen Chöre; in letztern iſt alles Maſſe, darum ergreifen ſie unwiderſtehlich, ſei es mit moderniſirter Inſtrumentirung oder in ihrer alten Einfachheit, die ſie noch würdiger kleidet.

Maſuriſch, Maſur, Maſurka (Muſ. u. Tanzk.), polniſcher Nationaltanz, deſſen Melodie lebhaft vorgetragen und im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takte geſetzt wird; er wird von 4 — 8 Paaren ausgeführt, und gehört unter die gefälligſten und graziöſeſten Grotesktänze.

Matelot (franz., Tanzk. u. Muſ.), eigenthümlicher Tanz der franzöſiſchen Matroſen, aus zwei Repriſen im $\frac{3}{4}$ Takt beſtehend; wird auch im Ballet in Holzſchuhen, mit auf dem Rücken verſchlungenen Armen getanzt.

Mathematiſche Klanglehre ſ. Kanonik.

Matt, bezeichnet überhaupt einen Mangel an Lebhaftigkeit; bei glänzenden Körpern werden jene Stellen, welche keinen Glanz haben, matt genannt; matte Farben ſind ohne Glanz und Lebhaftigkeit. In der Proſa und Poeſie wird dasjenige matt genannt, dem es an Ausdruck, Kraft oder dem nöthigen Reize fehlt. In der bildenden Kunſt iſt die Abwechslung des Glänzenden mit dem Matten von guter Wirkung und oft nothwendig. Das Matte in der Dicht- und Redekunſt iſt aber dem Zwecke zuwider, und gehört als Kraftmangel zu den Fehlern. Die unmittelbaren Urſachen des fehlerhaften Matten ſcheinen, nach Sulzer, darin zu liegen, daß man mehr Worte zur Bezeichnung des Gedankens wählt, als nöthig ſind.

Mauer (Bauk.), eine von Stein oder auch Lehm zu einer gewiſſen Höhe, Länge und Stärke aus verſchiedenen Materialien zuſammengefügte Wand. In Bezug auf Bauart unterſcheidet man ununterbrochene Mauern, die keine Oeffnung haben; durchbrochene Mauern, die Oeffnungen für Fenſter, Thüren u. ſ. w. haben; blinde Mauern (ſ. d.); gebrochene Mauern, an welchen zur Befeſtigung in gewiſſen Zwiſchenräumen Pfeiler angebaut ſind; ſchwebende Mauern, welche auf Bogen ſtehen.

Mauerband (Bauk.), ein kleiner, außen an einem Gebäude da angebrachter Sims, wo inwendig eine Decke liegt, und ein Stockwerk aufhört. Es beſteht gemeiniglich aus einem Bande oder breiten Streifen und einigen Gliedern darunter.

Mauerkappe — Hut (Bauk.), die auf beiden Seiten abhängige Bedeckung oder Bedachung einer Mauer, z. B. um einen Hof, einen Garten u. ſ. w.

Mauerlatte, Mauerplatte, Mauerſohle (Bauk.), das lange Bauholz, welches da, wo ein Stockwerk aufhört und das andere anfängt, in eine Mauer gelegt wird, und worauf die Balken gelegt und darin eingekämmt werden.

Mauerverband (Bauk.), diejenige Lage der Steine oder Ziegel einer Mauer, wo nicht Fuge auf Fuge trifft, ſondern jede Fuge von einem Steine gedeckt wird.

Maultrommel, Mundharmonika, auch Brummeiſen genannt (Muſik). Ein kleines Inſtrument von Eiſen mit einer ſtählernen Zunge, die mit der Hand in Schwingung gebracht wird, während man das Inſtrument zwiſchen den Zähnen hält und es vermittelſt des Hauches intonirt. Manche haben es bis zur Virtuoſität auf dieſem ſehr beſchränkten Tonwerkzeuge gebracht, und dazu nicht allein zwei Maultrommeln, die ſie zu gleicher Zeit ſpielten, ſondern mehre von verſchiedener Größe und Stimmung angewendet. Die Maultrommel gibt übrigens Flageolettöne, die ſich angenehm hören laſſen.

Maxima (lat., Muſ.), eine ehemals gebräuchlich geweſene Note von acht Schlägen oder acht Zweivierteltakten, welche die Gattung von zwei, zuweilen auch, je nachdem der Modus war, von drei Longas hatte. Ihre Form war die eines horizontalen länglichen Viereckes mit einem Stil auf der rechten Seite. Man bedient ſich dieſer Gattung von Noten nicht mehr, ſeitdem man die Takte mit Strichen abtheilt und die Bindungen eingeführt hat. Vor Zeiten nannten die Tonlehrer intervalla maxima die übermäßigen Intervalle, ſo war z. B. ces, dis eine secunda maxima, c, cis eine tertia maxima. Es gab auch derlei Halbtöne und Commas.

Me (Muſ.), ſo viel als d, nach der von Graun vorgeſchlagenen Solmiſation.

Medaille (von metallum; Plaſtik), eine auf eine ausgezeichnete Perſon oder eine merkwürdige Begebenheit geprägte Denkmünze, die ſich dadurch von einer eigentlichen Münze unterſcheidet, daß ſie entweder bei gewiſſen feierlichen Anläſſen als Geſchenk ausgegeben, oder nur für einen gewiſſen Kreis von Theilnehmern zum Kaufe beſtimmt wird. Gewöhnlich iſt auch die Gravierarbeit an den Medaillen von größerem Kunſtwerthe, als an den gewöhnlichen Münzen; auch ſind ſie von bedeutenderer Größe, beſonders wenn ſie zum Gedächtniß merkwürdiger Begebenheiten: Krönungen, Schlachten ꝛc. beſtimmt ſind, um für die Figuren mehr Raum zu gewinnen, und für den erſten Blick verſtändlich zu ſeyn. An den Medaillen unterſcheidet man den Leib und die Seele der Medaille. Erſterer iſt die meiſt allegoriſche Darſtellung der Veranlaſſung, auf die eine Medaille geprägt iſt, letztere die Inſchrift, welche dieſe Begebenheit erläutert. Da man ſchon im früheſten Alterthume merkwürdige Begebenheiten durch Medaillen auf die Nachwelt zu bringen, wie auch berühmte Perſonen dadurch zu ehren pflegte, ſo iſt eine möglichſt vollſtändige Medaillenſammlung von großem hiſtoriſchen und diplomatiſchen Intereſſe; weßhalb denn auch viele derſelben, beſonders in neuerer Zeit, angelegt werden. Römiſche und byzantiniſche Medaillen kommen auch ziemlich oft vor; ſeltener ſind jedoch die griechiſchen vor der Römerzeit. Holland iſt beſonders reich an hiſtoriſchen Medaillen aller Art, aus dem ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderte. In neuerer Zeit gibt es viele ſehr geſchickte Medailleurs, unter welchen Loos in Berlin und Joh. Dan. Böhm in Wien vorzüglich auszuzeichnen ſind. Durch eine neue Verfahrungsart bringt man die Umriſſe in den Figuren beſonders fein, deutlich und ſcharf hervor; die Medaillen werden nämlich zuerſt gegoſſen, und dann zwiſchen den Stempeln nachgeprägt. Ganz anderer Art und nicht hieher gehörig ſind die Ehrenmedaillen, wobei der artiſtiſche Zweck dem moraliſchen untergeordnet iſt.

Medaillon (franz.), eine Medaille von ausgezeichneter Größe, auch ein rundes oder ovales Gemälde, auch eine Art Behältniß zum Damenputz um den Hals.

Medesimo tempo (ital., Muſ.), in derſelben Bewegung, im vorigen Zeitmaße; hat mit l'istesso tempo gleiche Bedeutung.

Mediante (Muſ.) iſt die Terze des Grundtones. Sie führt dieſen Namen, weil ſie das Intervall der Tonika zur Dominante in zwei Terzen abtheilt, und den Modus oder die Tonart beſtimmt. Befindet ſich nämlich die große Terze zwiſchen der Tonika und der Mediante, ſo iſt die Tonart Dur, im entgegengeſetzten Falle Moll. Im Choralgeſange nennt man Mediante die Note, welche in der Mitte jedes Verſes den Ruhepunct bildet. Letzterer wird auch oft durch ein Sternchen bezeichnet.

Meioſis (griech., Rhet.), Verkleinerung; Redefigur, eine umgekehrte Hyperbel, wo nämlich von einem Gegenſtande mit dem Charakter der Uebertreibung weniger geſagt wird, als ihm zukommt; geſchieht dieß aus Beſcheidenheit, ſo iſt dieſe Figur gleich mit der Litotes (ſ. d.).

Meiſterſänger, deutſche Rhapſoden des vierzehnten Jahrhunderts; eine Art roher Nachahmung der Minneſänger, Troubadours. Die Entſtehung, die Statuten, Privilegien, Ceremonien und die ſonſtige nach Handwerksinnung organiſirte Einrichtung dieſer zünftigen Meiſtergenoſſenſchaft gehört in die Geſchichte, und wohl auch zu den Verirrungen der deutſchen Poeſie; hier nur etwas über die zuerſt von ihnen feſtgeſtellte Tabulatur — Regelnſammlung. Nach dieſer beſtand jedes Lied — Bar — aus mehren Abtheilungen von beliebiger Anzahl Geſätze, jedes Geſätz aber aus zwei Stollen — Strophen und Antiſtrophen — die nach derſelben Melodie zu ſingen waren; nach jedem Geſätze folgte ein Abgeſang (Melodie) von anderem Versmaß und anderer Melodie. Den Beſchluß machte jedes Mal wieder ein einzelner Stoll nach der Melodie des letzten Geſätzes (Epode). Die Hauptgeſetze betrafen größtentheils den Reim und die Silbenzahl eines Verſes, und hatten bloß einen negativen Charakter, indem darin 32 Fehler aufgezählt waren, die bei der Abfaſſung eines Gedichtes begangen werden könnten. Ein neues Versmaß nebſt neuer Melodie — es wurde alles geſungen — hieß eine Weiſe (Ton). Solcher Weiſen gab es hunderte bis zu Strophen von mehr als 30 Verſen; ſie hatten oft ſehr lächerliche Benennungen, als: die Grundelweis, die Tintenweis, die blutglänzende Drahtweis, die gelb Löwenhautweis, die Höllenweis u. ſ. w. Der Vorwurf ihrer Dichtungen war gewöhnlich aus der niedern Sphäre des wirklichen Lebens oder aus der bibliſchen Geſchichte, auch gereimte Chroniken. Was die Würdigung der Meiſterſängerdichtung betrifft,

ſo iſt nach Bouterweck deutlich: die romantiſche Poeſie hatte ſich in mechaniſches Handwerk verkehrt; platte, gemeine, kraftloſe Reimereien, ohne Leben und Begeiſterung, mußte die Ausbeute einer ſolchen, alles poetiſche Leben ertödtenden Anweiſung ſeyn. Die Ausnahmen davon waren geniale Köpfe, die ſich eigene Bahn brachen. In einer einzigen Dichtungsart, der moraliſch-ſatyriſchen, wurde etwas geleiſtet. Dieſes zeigt, daß die Meiſterſänger im Ganzen das Gute ſuchten, auf eine dunkel geahnte Höhe die unſittliche Mitwelt erheben wollten; auch iſt ihre Tabulatur der erſte rohe Verſuch eines Strebens nach Kunſt und Kritik, ſo wie ſie auch, wenn nicht der Dichtkunſt, doch des Geſanges und der Muſik Blüte beförderten, durch die Strenge ihrer Regeln dazu beitrugen, dem Tonmaß eine fixirte und regelmäßige Stimmung zu geben, und den Wohlklang wie die Reinheit der Verſe zu befördern.

Meliſmatiſch (Muſ.), jene Art des Geſanges, bei welcher auf eine Silbe des Textes mehre Noten geſungen werden, zum Unterſchiede von dem ſillabiſchen Geſange, bei welchem jede Silbe des Textes nur eine einzige Note bekommt, wie es im Recitativ und hauptſächlich im Chorale geſchieht.

Melodica (Muſ.), ein ſchon vergeſſenes, von Stein erfundenes, Clavierinſtrument mit einem Regiſter Pfeifwerk in den obern Octaven.

Melodie (von μελος, Glied, und οδη, Geſang; Muſ.), jede nach einander folgende, nach den Regeln des Rhythmus und der Modulation dergeſtalt geordnete Tonreihe, daß ſie einen dem Ohre wohlgefälligen Sinn darbietet, und in höherer Potenz mannigfache Empfindungen ausdrückt. Einige Tonlehrer, von dem Geſichtspuncte ausgehend, daß in einem mehrſtimmigen Muſikſtücke jede Stimme, ſei ſie nun Haupt- oder Begleitungsſtimme, ihre eigene Melodie habe, irren in der Behauptung, es ſeien in einem Tonſtücke eben ſo viele beſondere Melodien enthalten, als dieſes Tonſtück Stimmen hat, indem die begleitenden Tonfolgen, obwohl rhythmiſch geordnet und regelmäßig modulirt, im Allgemeinen keinen dem Ohre gefälligen Sinn darbieten, und noch viel weniger eine Empfindung ausdrücken. Hier wird demnach nur von der Hauptmelodie oder Hauptſtimme die Rede ſeyn, welche durch ihren Geſang die Begleitungsſtimmen, das heißt, diejenige gleichzeitige Vereinigung der Töne beſtimmt, die man Harmonie nennt. Hieraus ergibt ſich der Unterſchied zwiſchen Melodie und Harmonie; die erſte beſteht aus einer nach einander folgenden Reihe von Tönen, die zweite aus gleichzeitig erklingenden Tönen; die erſte erfordert unerläßlich den Rhythmus, die zweite nicht. Mit beſonderer Rückſicht auf Modulation könnte man ſagen, daß die Melodie in

der Harmonie wurzle; denn die Stufen der Tonleiter, die weſentlichen Intervalle der Tonarten, die Geſetze der Uebergänge entwickeln ſich nur aus der harmoniſchen Zergliederung; man würde jedoch dadurch das Gebiet der Melodie zu ſehr beſchränken, ja ſie faſt vernichten, und muß daher ein höher liegendes Princip ſuchen, auf welches ſich die Melodie ſtützt. Dieſes iſt die menſchliche Sprache, wenn ſie ſich in Tönen ſtatt in Worten äußert. So wie der Menſch in leidenſchaftlicher Aufregung lebhaft und energiſch die Worte ausſtößt, in ſtiller Trauer ſanft und klagend ſpricht, die ganze Leiter der Gefühle in der Rede hinauf und herabſteigt, ſo verfährt der Tonſetzer mit den Tönen, die er bald ſtark, bald ſchwach, bald kräftig und bald rauh, bald klagend und leiſe, bald ſchnell, bald langſam erklingen läßt. So beſtimmt iſt die Sprache des Muſikers nicht, wie jene des Redners, des Dichters, dagegen allgemeiner; der Hohe wie der Niedere empfinden und theilen des Componiſten Schmerz, ſeine Freude, ſeine Liebe, ſeine Wuth; denn zu Jedem, ohne Unterſchied der Bildung, ſpricht er die Sprache des Herzens, und kann nie, ſelbſt in ſeinem ſchwächſten Momente, ſo trivial, ſo nichtsſagend werden, als derjenige, der mit Worten ſpricht; ſchon der Ton, dieſes feinſte Medium, bewahrt ihn vor dieſem Sturze. Aus der gegebenen Definition der Melodie ergibt ſich, daß ſie vor allem den Rhythmus, das heißt, nicht allein die taktmäßige Eintheilung, ſondern auch das Ebenmaß der verſchiedenen Theile der muſikaliſchen Rede poſtulirt. So wie der Redner ſeine Perioden bauet und wendet, der Dichter durch lange und kurze Silben, durch Cäſur und Reim ſein Werk harmoniſch geſtaltet, ſo auch der Tonſetzer ſeine Tonreihen. Gewöhnlich theilen ſich ſeine ſymmetriſchen Perioden in zwei gleiche Abſchnitte von vier, acht, zwölf oder ſechzehn Takten, von welchen der erſte, vom Grundtone ausgehend, in der Dominante mit einer halben Cadenz endet, während der zweite, im Dominantenaccord anfangend, mit derſelben Zahl von Takten wieder zur Tonika, das iſt, zur Schlußcadenz zurückführt. Jede Hälfte einer ſolchen Periode kann in Viertel- und Dreiviertel-Cadenzen abgetheilt werden, dieſe wieder in kleinere Ruhepuncte und Einſchnitte; wie eine Frage klingt manches Glied der Melodie, der das folgende die Antwort ertheilt; wie ein Ausrufungszeichen ein anderes, und die Interpunction der geſprochenen Rede läßt ſich in der muſikaliſchen faſt überall nachweiſen; zuweilen geht dem Schlußfalle ein Trugſchluß voraus, und die Periode endet mit einer angehängten Coda oder mit dem als Echo wiederholten letzten Gliede. Zuweilen greifen die Perioden in einander ein, und die Zahl der Takte wird ungleich, ohne daß jedoch etwas zu fehlen ſcheint. Glieder von drei, von fünf Takten (die ſogenannten Dreier

und Fünfer) beleidigen, geſchickt behandelt, das Ohr nicht, ja halbe Perioden von ſieben Takten ſind ſogar angenehm und zuläßig, wenn ſie nur Verkürzungen ſind, und in einer andern Taktart ausgedrückt, wieder ſymmetriſch werden. Dagegen kann die Cäſur oder der Ruhepunct auf einen ſchlechten Takttheil fallen, und eine ſonſt effektreiche Melodie verunſtalten. Ertönt dieſelbe Note nach einander am Schluſſe mehrer Einſchnitte, ſo entſteht Monotonie; wird der Schlußfall durch planloſe Periodenglieder zu ſehr verzögert, ſo verliert der Zuhörer den Faden des Ganzen u. ſ. w. Dagegen ſollen die Schlußfälle ja nicht zu häufig vorkommen, weil ſonſt Armuth der Erfindung aus dieſen nur neben einander geſtellten Sätzen hervorblickt. Endlich kann der Tonſetzer nach Maßgabe der ihn leitenden Empfindung bald höhere, bald tiefere Töne, glänzende oder düſtere Tonarten, in ſeinen Tonfolgen gebrauchen, ſich bald in naheliegenden, bald ſprungweiſe in weiterliegenden Intervallen bewegen, ſeine Töne bald ſtoßen, bald zuſammenſchleifen, ſie bald ſtark, bald ſchwach erklingen, ſie ſich bald ſchneller, bald langſamer, ſteigend oder abſteigend, natürlich oder ſynkopirt bewegen laſſen; unendlich reich ſind ja die Hilfsmittel, welche das muſikaliſche Metrum bietet. Der Reiz einer Melodie hängt oft von einer einzigen Note ab. Die ſchönſte, faßlichſte und daher beſte Melodie wird jedoch immer jene ſeyn, die den Umfang weniger Töne nicht überſchreitet, ſich ſymmetriſch und doch edel, pikant und neu bewegt, leicht ſingbar iſt, und doch dem im Tonſtücke vorwaltenden Gefühle entſpricht. Auf jeden Fall iſt die Harmonie nur das Gewand ihrer ältern Schweſter, der Melodie, und wird von ihr beſtimmt. Kannten ja doch die hochgebildeten Griechen dieſe gleichzeitige Vereinigung der Töne nicht, und begnügten ſich mit Rhythmus und Melodie. Um ſo auffallender iſt es, daß die Theoretiker bisher ſo großes Gewicht auf die Harmonielehre und auf den Contrapunct gelegt, und die Schüler Jahre lang damit gequält haben, ohne ſie anders als höchſt dürftig in der Melodik, oder der Lehre von dem mechaniſchen Baue der Melodien, deren kunſtgemäßen Erfindung, zu unterweiſen; freilich iſt dieſer Unterricht ſchwieriger; fordert ſowohl vom Lehrer als vom Schüler weit mehr, als dieſe harmoniſchen und contrapunctiſchen Künſteleien, und muß meiſtens in der Zergliederung guter Beiſpiele und im Selbſtſchaffen beſtehen, dennoch ſoll er nicht beſeitigt werden; nur mangelt derzeit noch ein paſſendes Lehrbuch, und eines der neueſten, Reicha's Harmonie- und Compoſitionslehre befriedigt nur theilweiſe. In jedem Falle kann es weder große Tonſetzer, noch gute und gründliche Sänger und Inſtrumentaliſten geben, wenn ſie den Periodenbau und die ganze Oekonomie der Melodie nicht gehörig ſtudirt und ergründet haben.

Die Melodie allein gibt den Schöpfungen der Tonkunſt Farbe und Kraft; eine unmelodiſche Muſik, ſo gelehrt ſie auch in harmoniſcher Beziehung ſeyn mag, ermüdet bald den Zuhörer. Darum ſollen auch die Tonſetzer ihre beſten Gedanken durch Künſtelei nicht verdunkeln; wollen ſie zwei Melodien verſchmelzen, ſo wird immer die eine die andere in den Schatten ſtellen, und keine kann gehörig wirken. Die trocknen Contrapunctiſten zucken verächtlich die Achſeln über das fruchtbare Genie, dem tauſend bunte Melodien zu Gebote ſtehen, und deſſen ganzes Innere ſingt; ſie ſchätzen meiſtens nur jene Werke, die nach allen Regeln ausgearbeitet und mit gelehrten Nachahmungen, Fugen u. ſ. w. hinlänglich ausgeſtattet ſind. Was ſie auch ſagen mögen; die ſchöpferiſche Kraft, die glückliche Melodien erfindet, macht den Tonſetzer, das Andere iſt Nebenſache; freilich ſollen junge Componiſten die Sache nicht zu leicht nehmen, und nicht bloß Gedanken an Gedanken reihen, die von keinem gemeinſamen Bande zuſammengehalten werden; freilich fordert die Muſik, wie jede Kunſt, große techniſche Fertigkeit, Uebung und Vorbereitung; allein die Heroen der muſikaliſchen Welt, Haydn, Mozart, Beethoven glänzen vorzüglich durch ihre Melodien; ſie waren der Stoff, den ihre Kunſt verarbeitet hat, ſie waren es, die dieſe großen Männer zu Lieblingen ihrer Zeitgenoſſen und der Nachwelt gemacht haben.

Melodion (Muſ.), Name eines von Dietz erfundenen, jedoch todtgebornen Inſtrumentes.

Melodiſch, unrichtig melodiös, heißt par excellence ein Muſikſtück, oder ein Theil desſelben, der eine ſchöne Melodie hat.

Melodrama (von μελος, Geſang, und δραμα, Handlung, Poetik und Muſ.), zur dramatiſchen Dichtungsform gehörend; eine Ab- oder Unterart des Singſpiels, eine Zwittergattung zwiſchen Schauſpiel und Oper, unterſcheidet ſich von dem erſten dadurch, daß die Rede durch abwechſelnd eintretende Muſik unterbrochen, ergänzt und verſtärkt wird, von der letzten dadurch, daß kein von den handelnden Perſonen geſungenes Solo- oder Enſembleſtück darin vorkommt. Dieſe Gattung wurde in Frankreich von Rouſſeau erfunden, in Deutſchland durch die Schauſpieldichter Brandes und Gotter und den Componiſten Benda eingeführt, und war anfangs mehr lyriſch als dramatiſch. Es declamirte bloß eine Perſon (daher Monodrama) oder höchſtens zwei Perſonen (Duodrama). Aber eben weil die Handlung zu dürftig war, zu wenig Intereſſe bot, Ton- und Dichtkunſt ſich eher wechſelſeitig ſtörten als förderten, kam das Melodrama in dieſer Form bald außer Cours, und das Melodramatiſche wurde ſpäter theils in die Oper verpflanzt, in welcher manche Scenen auf dieſe Art bearbeitet wurden, wie z. B. im dritten Acte der Tage der Gefahr von Cherubini; theils behandelte man Balladen auf dieſe Weiſe, wie z. B. Weber's Com-

poſition zu Schillers Gang nach dem Eiſenhammer, Taucher ꝛc., theils verfaßte man auch ganze Schauſpiele, meiſt bibliſchen Stoffes, die von Muſik begleitet wurden; man durchwebte die Handlung mit Chören, Enſemble-, Solo- und Balletſtücken, ließ bei dieſer Gelegenheit die ganze Kunſt des Maſchiniſten und Dekorationsmalers ſich entwickeln, alle Minen der Theateraffekte ſpringen, und gelangte endlich dahin, vor lauter Glanz und Pracht das Publikum für derlei Genüſſe abzuſtumpfen. Die Compoſition ſolcher Melodramen bot faſt eben ſo viel Schwierigkeiten dar, als die große Oper, und forderte faſt noch mehr Erfahrung und Bühnenkenntniß. Kapellmeiſter Ignaz v. Seyfried hat in dieſem Genre ſehr Verdienſtliches geleiſtet, und ſein Noah, ſein aus Mozart'ſchen Motiven ſehr kunſtreich und zweckmäßig zuſammengeſetzter Ahasverus haben den Beifall aller Muſikkenner verdient und erhalten. Jetzt begreift man unter Melodram einen Brei von Declamation, Geſang und Tanz, der meiſtens wenig äſthetiſchen Werth hat, wie die Schauer- und Rettungsmelodrame der Pariſer kleinen Bühnen beweiſen, die in Deutſchland nur zu gierig überſetzt werden. Traurig iſt nur, daß die neuen franzöſiſchen Romantiker, Victor Hugo, Dumas u. a. dieſe Bahn in ihren ſeynſollenden Tragödien verfolgen.

Melopharn (griech., Muſ.) iſt ein drei-, vier-, ſechsfaches, auf einem Piedeſtal ſtehendes Muſikpult, in deſſen Innerem ein helles Licht brennt. Statt der Fenſter dienen in Oel getränkte Blätter Notenpapier, auf welchen die verſchiedenen Stimmen eines Muſikſtückes geſchrieben ſind, und die, auf einen Rahmen geſpannt, in die Fugen des Pultes eingepaßt werden. Man bedient ſich des Melopharn zu Nachtmuſiken.

Melopöie (Muſ.), bei den Griechen die Kunſt des Tonſatzes für den Geſang, deren Product und Ergebniß die Melodie war. Dieſe Lehre zerfiel in drei Theile: 1) die Lepſis, nämlich die Unterweiſung, welchen Ton der Muſiker als Grundton zu nehmen hatte; 2) die Mixis, welche die verſchiedenen Intervalle und Tonarten oder Tongeſchlechter künſtlich zu vermiſchen lehrte; 3) die Chreſes oder der Gebrauch, welche wieder in Euthia, Agoge und Petteia, je nach den Tonſtufen, die der Geſang durchlief, zerfiel.

Memoiren (franz.), Denkwürdigkeiten, zum Fache der Geſchichte gehörend, daher auch hiſtoriſche Memoiren benannt, ſind eine Art Selbſtbiographie, in der aber der Verfaſſer nicht bloß ſein eigenes Leben und ſeine Schickſale erzählt, gewiſſermaßen nur als Tage- und Erinnerungsbuch für ſich ſelbſt, ſondern zugleich ſeine Zeit und Zeitgenoſſen ſchildert, ein treues Gemälde intereſſanter Begebenheiten und Perſonen entwirft, an denen er theils ſelbſt Antheil genommen, mit denen er theils in mehre Beziehungen gekommen, durch Autopſie in den Stand geſetzt iſt, über manches Dunkle richtige

Aufſchlüſſe zu ertheilen, und eben weil in Memoiren oft das innere Räderwerk mancher welthiſtoriſchen Begebenheit enthüllt wird, ſind ſie, verſteht ſich wahre, ächte und nur nicht ganz parteiiſche, für den Menſchen- oder Geſchichtforſcher von unberechenbarem Nutzen. »In Memoiren,« ſagt Herder, »kommt zum Vorſchein, was ſonſt nirgends ans Licht tritt, ja wovon manche Philoſophie und Politik kaum träumet. Jetzt ein Abgrund von ſo wunderlichem Aberglauben, als man dieſem vernünftigen, jenem großen Manne a priori unmöglich zutrauen würde; jetzt in Kleinigkeiten oder gar in Führung der ganzen Lebensweiſe eine Eigenheit, die zuweilen dem Wahnſinne nahe gränzet; Schwachheiten und Größen, die uns überraſchen, die man dem menſchlichen Gemüthe kaum zutrauet; in Allem endlich ein Spiel der Verhängniſſe und Zufälle, das eitle Menſchen ſich ſchwer eingeſtehen, und das doch in jede Scene des Menſchenlebens ſo mächtig wirket. An reif überdachten, wohlgeſchriebenen Memoiren bereichert ſich alſo nicht nur die Pſychologie und die kahle Geſchichte, vielmehr und inniger der überlegende Verſtand, die praktiſche Perſonen-, Sachen- und Weltkenntniß.« Form und Stil ſind in dieſer Darſtellungsweiſe um ſo beſſer, je einfacher und zwangloſer ſie ſind; man fordert hier weder die blühende Schilderung des Romans, noch die würdige Haltung des hiſtoriſchen Kunſtwerkes, bloß heitern unbefangenen Erzählungston mit Lebendigkeit und Grazie, ſelbſt hie und da mit einer gewiſſen liebenswürdigen Nachläßigkeit. Cäſars Commentarien gelten als die erſten Memoiren; das eigentliche Vaterland dieſer halb wilden, halb Treibhaus-Pflanzen iſt aber Frankreich. Joinville's, Philipp's von Comines, Brantom's, Sully's, des Cardinals von Retz, Baſſompiers aus dem fünfzehnten und ſechzehnten, ſo wie die galanten und mitunter triſten Memoiren aus dem Jahrhunderte des vierzehnten Ludwigs und die der ſpätern Zeit bis zum Ausbruche der Revolution, lieſt man jetzt noch mit Intereſſe. Eine eigentliche Memoiren-Epidemie graſſirt aber in Frankreich ſeit der Reſtauration der Bourbons. Memoiren von allen Farben — ein- und dreifarbige; — Memoiren von allen Seiten — von der rechten und von der linken; — Memoiren von allen Ständen — von Marſchällen und Galeerenſclaven; — politiſche und romantiſche, pietiſtiſche und erotiſche Memoiren, beſchäftigen die Autoren, bereichern die Buchhändler, unterhalten die Salons. Da viele dieſer Memoiren von Männern der Bewegung in ſo bewegter Zeit geſchrieben, ſehr leidenſchaftlich abgefaßt, viele von ſpeculationsſüchtigen Buchhändlern durch gedungene Federn willkürlich vermehrt, viele endlich ganz unächt ſind, ſo mögen ſie wohl augenblickliche Unterhaltung gewähren, doch iſt ihr hiſtoriſcher Werth — ein äſthetiſcher iſt nicht zu verlangen — noch ſehr problematiſch. Die Deutſchen haben hierin ſehr wenig aufzuweiſen; Friedrich II.

[illegible]

(der eigentlich franzöſiſch ſchrieb), Maſſenbach, Gagern und noch Einige haben etwas geleiſtet; die Deutſchen ſind nicht ſo genial, um nach Art der Memoirenſchreiber ſo recht unverſchämt zu lügen, ſchminken ſich auch nicht ſo gern wie ihre überrheiniſchen Nachbarn; anſtatt der ſtark gewürzten Speiſe von Memoiren, aus dem Leben von Feldherren, Staatsmännern, Spionen und verliebten Phrynen, erhalten wir in Deutſchland höchſtens von Zeit zu Zeit etwas Hausmannskoſt in den Privatbriefen von Gelehrten, die freilich nicht zu dem Zwecke der Offenkundigkeit geſchrieben, doch gewöhnlich alſogleich in die Welt treten, ſo bald die Schreiber heraus ſind. Ob es gewiſſenhaft und nicht Mißbrauch, Entweihung des freundſchaftlichen Vertrauens iſt, Privatbriefe zu publiciren — was kümmert dieß die Gewinnſucht? werden ja ſolche Briefe mit um ſo größerem Intereſſe geleſen und gekauft, um je größere Lapſalien es ſich darin handelt, und je mehr wir Gelegenheit haben, den berühmten Mann da im Schlafrock und Nachtmütze, oft ganz nackt zu erblicken. Memoiren im Sinne der Staats- und gelehrten Denkſchriften gehören in die Literargeſchichte, ſo auch Memorabilien.

Menſchendarſtellung, ſo viel wie Schauſpielkunſt in höherer Bedeutung; ſ. Schauſpielkunſt.

Menſchenſtimme (lat. vox humana, Muſ.), ein Schnarrwerk der Orgel von acht Fußton, durch welches man den Ton der menſchlichen Stimme nachahmen will. Es fängt gewöhnlich, ſtatt mit dem großen C, mit dem kleinen g oder eingeſtrichenen c an.

Menſur (Muſ.) nannte man ehemals das Zeitmaß; jetzt verſteht man darunter überhaupt das richtige Maß bei den muſikaliſchen Inſtrumenten, beſonders bei der Orgel. So ſagt man, daß eine Orgelſtimme eine enge Menſur hat, wenn die Pfeifen enge, aber um deſto länger ſind. So ſpricht man auch, daß ein Fortepiano die rechte Menſur hat, wenn die Taſten die gehörige Breite und alle anderen Theile das richtige Verhältniß beſitzen. — (Tanzk.) Die gehörige Entfernung, in welcher die Füße und Hände beim Tanzen von einander und vom Körper gehalten werden, auch die Entfernung, in welcher ſich die tanzenden Perſonen von einander halten müſſen. — (Plaſtik.) Das Verfahren in der Bildhauerkunſt, wo man über Block und Modell die Menſur, d. i. einen viereckigen Rahmen, von dem nach gleich getheilten Graden Bleifäden herunterfallen, befeſtigt, und die Bleifäden durch Horizontalfäden durchſchneiden läßt.

Menſuralgeſang (Muſ.), diejenige Muſik, bei welcher alle Noten nach einem genau beſtimmten Zeitmaße vorgetragen werden, zum Unterſchiede von der Choralmuſik, die an keine

ſtrenge Taktbewegung gebunden iſt. Man theilt den Menſuralgeſang in den alten und neuen ein; der alte, ſchon bei den Griechen gekannt, pflanzte ſich bis gegen das dreizehnte oder vierzehnte Jahrhundert fort, und hatte nur Töne von zweierlei Dauer, nämlich lange und kurze, auf lange oder kurze Silben. Ein langer Ton galt unabänderlich zwei kurze. Der neue Menſuralgeſang iſt dagegen nichts anderes, als unſer jetziger Figuralgeſang.

Menuet (vom Franz., Tanzk.), ein ernſter, anſtandvoller Tanz. Der berühmte Noverre pflegte auszurufen: que de choses dans un menuet! und in der That geſtattet dieſer Tanz, alle Anmuth der Körperbewegungen zu entfalten. Damen und Herren bewegen ſich in geraden Linien, wechſeln im Menuetpas rechts und links die Plätze, bewegen ſich wieder auf ihren Linien, reichen ſich die rechte, dann die linke Hand, zuletzt beide Hände, und tanzen an den erſten Platz zurück, wo ein Compliment wie beim Anfang den Tanz beſchließt. Es gab mehre Arten dieſes aus unſern Zirkeln jetzt verbannten Tanzes, da man es nicht mehr liebt, ſich ſo gezwungen und ſo langſam zu bewegen. — (Muſik.) Die Melodie des Menuets wird in einen mäßigen Dreivierteltakt geſetzt, und beſteht in der Regel, ſo wie das Trio desſelben, aus zwei Repriſen von acht Takten. Die Repriſen können jedoch in ſeltenen Fällen von 12 auch 16 Takten ſeyn, und bleiben tanzbar, vorausgeſetzt, daß ſich die Anzahl der Takte durch 4 theilen läßt, und der Einſchnitt am Schluſſe des vierten jederzeit genau markirt iſt. Der Menuet gehörte übrigens ſonſt zu den beliebteſten Muſikſtücken, darum hat man ihn als zweites oder drittes Stück in das Terzett, Quartett, Quintett oder Sextett und in die Symphonie aufgenommen, und er behauptet noch jetzt mit Recht oder Unrecht ſeinen Platz in dieſen Compoſitionen, ſo wie auch in vielen Sonaten und Duetten. Jedoch iſt aus den zierlich abgemeſſenen Menuetten jetzt meiſtens ein dithyrambiſch ſich überſtürzendes Scherzo, ein Erguß der keckſten Laune geworden, wozu beſonders Beethoven in ſeinen Symphonien Muſter und Beiſpiel geliefert hat. Man thut dennoch Unrecht, die früheren Menuette Haydn's und Mozart's, wenn ſie gleich Allegro überſchrieben ſind, ſo ſchnell zu nehmen, als Beethoven's Preſtiſſimo. So bald jedoch ein Stück tempo di minuetto (im Zeitmaße des Menuettes) überſchrieben iſt, ſo wird darunter immer die Bewegung des alten Tanzmenuettes verſtanden, und das Zeitmaß darf in keinem Falle übertrieben werden.

Mescal (Muſ.), ein türkiſches, aus verſchiedenen Pfeifen zuſammengeſetztes, der Panflöte ähnliches Inſtrument.

Meſe (Muſ.), der mittlere Ton, ſo wie Meſon der zweite Tetrachord des griechiſchen Tonſyſtemes.

Messa di Voca (ital., Muſ.), im Geſange einen Ton ſchwach anſchlagen, dann ſtufenweiſe bis zur höchſten Kraft verſtärken, und endlich eben ſo allmählich abgehend aufhören, wie man angefangen hat; es gibt für den Sänger keine zweckmäßigere Uebung, ſeine Stimme zu bilden. Auch denjenigen, die ein Blas- oder Saiteninſtrument lernen, iſt dieſe Uebung durchaus unerläßlich.

Meſſe, muſikaliſche; im concreten Sinne alle Muſikſtücke, die während des Hochamtes in der katholiſchen Kirche geſungen werden; uneigentlich benennt man auch ſo die Todtenmeſſe oder das Requiem (ſ. d.). Das muſikaliſche Hochamt beſteht gewöhnlich aus fünf beſonderen Sätzen, wozu die verſchiedenen Meßgebete den Text liefern. Das Kyrie iſt ein demüthiges Gebet; das Gloria das Lob der Herrlichkeit Gottes; das Credo, majeſtätiſch im Anfange, wird düſtrer und wehmüthiger, bis ihm das et resurrexit und das et vitam neuen Glanz verleihen. Das Sanctus iſt impoſant und prachtvoll, das Agnus Dei wehmüthig ſanft; Ruhe athmet das damit verbundene Dona nobis. Dieß ſind die Sätze der eigentlichen Meſſe, welche durch kürzere und längere Ruhepuncte von einander getrennt ſind. Zwiſchen dieſen werden noch zwei Sätze, nämlich das Offertorium und das Graduale eingelegt; auch beginnt bei beſonderen Feſten die Meſſe mit einem Veni sancte spiritus, oder mit einem Tantum ergo, und endet mit einem gleichen kürzern Satze. Alle dieſe Muſikſtücke werden bald von Soloſängern und dem Chore allein vorgetragen, woraus die Vocalmeſſe hervorgeht, oder die Singſtimmen ſind von Inſtrumenten begleitet, das nennt man dann eine ſolenne Meſſe. Die muſikaliſche Meſſe iſt ein erhabenes Kunſtwerk, ja eines der ſchönſten und zugleich der ſchwierigſten, weil der Componiſt nicht allein Gelegenheit findet, ſich durch edle, gehaltvolle Melodien und Inſtrumentirung auszuzeichnen, ſondern auch alle Künſte der contrapunctiſchen Nachahmung und der Fuge entfalten kann. Wahr iſt es indeſſen, daß viele Tonſetzer, ſelbſt die Meiſter ihrer Kunſt, z. B. Haydn, Mozart, ſich oft zu ſehr an einen ſtehenden Zuſchnitt und Typus gehalten haben, und durch häufige Anwendung lärmender Inſtrumente zu weltlich geworden ſind; Cherubini in ſeinen tief durchdachten Meiſterwerken hat dieſe Klippe vielfach glücklich vermieden. Ob aber dieſer muſikaliſche Glanz, die in melodiſchen Sätzen eintretenden Soloſtimmen und Inſtrumente eben geeignet ſind, die Andacht zu erwecken und zu verſtärken, iſt eine andere Frage. Zu bedauern iſt es wirklich, daß Haydn's als treffliches Vorbild daſtehende deutſche Meſſe, welche vielleicht am geeignetſten wäre, die muſikaliſche Meſſe zu populariſiren, und die Gemeinde an dem Geſang Theil nehmen zu laſſen, ſo wenig gute Nachahmer gefunden hat. Wahre Gottesverehrung,

Dankbarkeit und tiefes Gefühl drücken ſich einfach und ſchmucklos aus; Rouladen und concertirende Singſtimmen, Inſtrumentalſolos und kunſtreich lärmende Figuren ſind paſſender in der Oper oder der Cantate.

Meſto (ital., Muſ.), traurig; muſikaliſche Vortrags- und zuweilen auch Zeitmaßbezeichnung, z. B. Andante mesto, ein ſchwermüthig, das heißt, mit Vermeidung aller Knalleffecte, einfach und gefühlvoll vorzutragendes Andante. Als Bezeichnung des Zeitmaßes bedeutet mesto eine mäßig langſame Bewegung.

Metabole (griech., Rhet.), Umſetzung; Figur, in welcher die Worte eines Redeſatzes umgekehrt werden, z. B.: So lange du lebeſt, nütze; nur wenn du genützet, haſt du gelebt. — (Metrik.) Uebergang aus einem Versmaße in das andere.

Metalepſis (griech., Rhet.), Vertauſchung; Redefigur, zur Metonymie gehörend, wenn ein Gegenſtand durch ſein Nachfolgendes dargeſtellt, die Wirkung ſtatt der Urſache geſetzt wird, z. B.: Er trank den Todesbecher, ſtatt den Giftbecher.

Metamorphoſentheater ſ. Marionettentheater.

Metapher (von μεταφερειν, übertragen, ſo viel als Uebertragung, Rhet.), bezeichnet diejenige Ausdrucksweiſe, wodurch ein gegebener oder umſchriebener Subjectbegriff über den Umfang ſeiner urſprünglich nothwendigen Beſtimmungen hinaus verſetzt, und auf dem Wege freier Aneignung mit einer ähnlichen Vorſtellung dergeſtalt verbunden wird, daß dieſe in ihrem bildlichen Sinne auf die eigentliche Bedeutung des Gegenſtandes mit welchem ſie zuſammengehalten wird, treffend zurückführt. Das unterſcheidende Kennzeichen der Metapher beſteht ſonach in der Verknüpfung zweier Begriffſphären, die an und für ſich nicht zuſammen gehören, vielmehr beſtimmt aus einander liegen; deßhalb auch nur die Erfindungskraft der Fantaſie zwiſchen ihnen eine bildliche Uebereinſtimmung hervorrufen kann, nicht der Verſtand, welchen die Strenge ſeiner Denkgeſetze an die Ordnung eines unmittelbar nothwendigen Zuſammenhangs bindet. Auf das Wechſelſpiel ſeiner an und für ſich getrennten Begriffſphären, die allein durch eine glückliche Vermittelung der Fantaſie in Berührung oder Gemeinſchaft kommen, deutet auch der Name der Metapher (Translatio) nachdrücklich hin. Gewöhnlich begnügt man ſich, den Charakter der Metapher ſchlechthin in die Aehnlichkeit zweier ausgetauſchten Vorſtellungen zu ſetzen, ohne zwiſchen den Gegenſtänden, welchen ſie zukommen, eine weſentliche Verſchiedenheit der Begriffſphäre eigens voraus zu bedingen. Da aber die Ideenaſſociation auch bei der Metonymie und Synekdoche (ſ. dieſe Art.) ähnliche Vorſtellungen austauſcht, und zwar nach feſtſtehenden Regeln des Verſtandes, die ſich nicht nur mit Sicherheit nachweiſen, ſondern auch in Reihe und Glied ſtellen laſſen; ſo reicht die Aehnlichkeit der verwechſelten

Vorſtellungen für ſich allein noch nicht hin, der Metapher neben jenen beiden Ausdrucksarten eine ſtreng abgeſonderte Stelle anzuweiſen. Metonymie und Synekdoche beruhen nämlich in ſo fern ebenfalls auf einer Verwechslung ähnlicher Vorſtellungen, als dieſe gleich von vorn herein in dem Begriffe ihres Gegenſtandes, wie ſie auch deſſen zuſammen gehörige Seiten wenden und faſſen mögen, ein natürliches Band der Vereinigung vorfinden, und daher nicht erſt zu erſchaffen brauchen. Ganz anders verhält es ſich mit der Metapher, die von der Nähe der Umgränzung dem Inhalte des vorliegenden Gedankenkreiſes ſcheinbar abſieht, um in einem fremden Gebiete das Gegenbild zu ergreifen, wodurch beide unter einer gewiſſen Beziehung für den Genuß der Fantaſie in einander wirken und übergehen. Deßhalb ſteht die Metapher in Abſicht auf Urſprung, Reichthum, Schmuck und Kraft weit höher als die Metonymie und Synekdoche; ſie iſt recht eigentlich die Lebenswurzel, aus welcher der Baum der Poeſie mit ſeinen mannigfaltigen Zweigen hervorwächſt. Der Subjectbegriff, auf welchen die ähnliche Vorſtellung unter der angezeigten Bedingung übertragen wird, erſcheint zwar nicht immer ganz in ſeiner reinen Geſtalt, da der Ausdruck ihn zuweilen etwas abändert, auch wohl verſteckt; doch iſt er überall leicht und mit Gewißheit zu erkennen, wo nicht Mißbrauch der Sprache Dunkelheit veranlaßt. Einige Beiſpiele mögen das Geſagte deutlicher machen, zuvörderſt die Verſchiedenheit der durch die Metapher bedingten Begriffſphären: »des Zweifels finſtre Nebel umziehen der Wahrheit Sonnenbild.« Dieſe Metapher bewegt ſich lediglich in der Welt des Geiſtes, welcher aber die äußere Natur durchgehends als ſinnliche Folie unterliegt. Glücklicher Weiſe ſchiebt Mephiſtopheles der Logik das Geſchäft unter: »den Geiſt zu dreſſiren, und in ſpaniſche Stiefeln einzuſchnüren.« Hieher iſt auch der Gedanke zu rechnen: »die Freiheit brütet Koloſſe aus.« Offenbar laſſen ſich dieſer Familie von Metaphern auch ſolche Subjectbegriffe zuordnen, die weniger abſtrakt ſind, indem ſie von der einen Seite zunächſt aus Betrachtung der äußern Dinge entſpringen, von der andern das Gepräge des zuſammenfaſſenden Verſtandes tragen, und in dieſer ihrer Eigenſchaft die Farbe des ſinnlichen Ausdruckes annehmen. So hat Logau den Frühling einen »Brautkuß« genannt, »welchen der Himmel der Erde gebe;« ſo läßt Tieck den »Morgen ſeine Purpurfahnen entfalten.« Weder Frühling noch Morgen ſind unmittelbare Begriffe der äußern Erfahrung, ſo wenig als die Zeit, in deren Bereich ſie fallen. Der Verſtand hat ſie aus dem Vorrathe der Sichtbarkeit zuſammen getragen, und erſt durch ſeine Eigenmacht zur Selbſtändigkeit erhoben. Wenn die aufgezählten Metaphern das Geiſtige theils nach ſeinem reinen Gehalte, theils nach ſeinem bedingten Antheile verſinnlichen, ſo findet in den

folgenden, die das Unbeſeelte beſeelen, ein anderes Gegentheil Statt. »Der Strom ſehnt ſich nach der Umarmung des Meeres; das Feuer raſt mit dem Sturme um die Wette; die Zweige fliſtern nickend in das Geſpräch der Liebenden; die Blumen ſträuben ſich gegen die Umarmungen der Weſte.« Seltener und meiſtens auch ſchwieriger werden von der Metapher die verſchiedenen Sphären der ſinnlichen Wahrnehmung durch einen geiſtigen Vergleichungspunct in Verbindung geſetzt. So läßt Goethe ſeinen Werther in einer hinreißenden Naturſchilderung ſagen: »Und Wald und Flur erklang.« Wie man ſich auch die Stimme des Waldes und der Flur denken mag, immer bleibt zwiſchen ihr und den naturgemäßen Articulationen des Klanges ein weiter Abſtand, der aber durch den Mittelbegriff der allgemeinen harmoniſchen Lebenskraft, die jede Zeile der Beſchreibung in Muſik verwandelt, hinlänglich ausgefüllt wird, ſo daß dieſe Metapher eben ſo kühn iſt, als ſchön und wahr. Zur Beſtätigung des Geſagten dient eine Parallelſtelle desſelben Dichters, wo er den Flug noch höher nimmt:

Die Sonne tönt nach alter Weiſe
In Bruderſphären Wettgeſang,
Und ihre vorgeſchriebne Reiſe
Vollendet ſie mit Donnergang.

Da die Eigenthümlichkeit der ſinnlichen Wahrnehmungen, ſo ferne ſie unmittelbar von der Verſchiedenheit der Organe ausgeht, im Ausdruck ſich ungemein ſcharf abſetzt, jede Ueberſchreitung der natürlichen Gränzen von dem Aufmerkſamen ſogleich mißfällig bemerkt wird; ſo iſt viel Vorſicht nothwendig, um auf dieſem ſchlüpfrigen Felde nicht auszugleiten. Eine genaue Claſſification der Metaphern, geordnet nach weſentlichen Unterſcheidungspuncten, abgeleitet aus einem oberſten Eintheilungsgrunde, ſteht noch zu erwarten, und dürfte, wenn ſie erſchiene, unter unſern Grammatikern und Philoſophen leicht eben ſo viel Widerſpruch erregen, als die geſammte Tropenlehre in den Tagen Quintilians; hier kam es bloß auf einige Beiſpiele an, um an ihnen die behauptete Verſchiedenheit der Begriffſphären darzulegen. Uebrigens ſcheint ſich das Schema der Eintheilung, wie es Quintilian für die verſchiedenen Begriffſphären der Metapher aufſtellt, eben ſo ſehr durch Einfachheit als Vollſtändigkeit zu empfehlen. Er nimmt für die Verſchiedenheit der metaphoriſchen Uebertragung eine zweifache Ordnung an (hujus vis omnis quadruplex maxime videtur). Nach ſeiner Anſicht wird erſtlich unter den beſeelten Dingen (in rebus animalibus) eines für das andere geſetzt; zweitens unter den unbeſeelten eben ſo eines für das andere; drittens ein unbeſeeltes für ein beſeeltes, und viertens ein beſeeltes für ein unbeſeeltes. Der Subjectbegriff der Metapher iſt entweder deutlich bezeichnet, wie in den oben angeführten Beiſpielen, oder er wird etwas ab-

gewandelt, mitunter auch zur Verſtärkung des poetiſchen Eindrucks gegen ein Bild vertauſcht, das ihn mit Vortheil erſetzt. Sagt man z. B.: die Stirn des Berges blickt aus den Kränzen dunkler Bäume hervor, ſo iſt der eigentliche Subjectbegriff des Satzes kein anderer, als Berggipfel, mit hinreichender Klarheit angegeben. Bei Shakeſpeare kommt der Gedanke vor: der Wein des Lebens iſt abgezapft. Der Zuſammenhang läßt hier über den Sinn des Subjectbegriffes nicht die mindeſte Dunkelheit zurück; gleichwohl iſt es unmöglich, in Proſa dafür das erſchöpfende Wort zu finden. Dergleichen Schaumünzen pflegen nur die Schatzmeiſter der Sprache zu prägen; Quintilian hat den Werth dieſer Wortſchöpfungen wohl gefühlt und beſchrieben. Die einfachſte Form, in welcher der Subjectbegriff ſein Prädicat zu ſich nimmt, iſt in ſolchen Sätzen enthalten, wo das Zeitwort ſeyn zur Verbindung (copula) dient; z. B. in dem Gedanken Jean Paul's: der Traum iſt der Mondſchein des Gehirns. Da die metaphoriſche Kürze und Abgeſchloſſenheit in dieſem Falle ſchon durch die Kraft der Verbindung auf gediegenen Inhalt dringt, ſo iſt aus demſelben alles Verbrauchte, Wäſſerige, Matte zu entfernen; ſei der Fund auch nicht immer beſonders ergiebig und durchaus bewährt, ſo muß er doch durch Kühnheit, Originalität oder Lebendigkeit überraſchen. Letzterer Forderung entſprechen z. B. die Worte von Novalis: »Hypotheſen ſind Netze, nur der wird fangen, der auswirft.« Das metaphoriſche Prädicat kann, wie von ſelbſt einleuchtet, auch bloß in dem Zeitworte liegen, welches in Gemeinſchaft mit dem Subjectbegriffe den Satz ausmacht. Je größer zwiſchen beiden die Verwandtſchaft des bildlichen Sinnes iſt, deſto mehr nähert ſich die Metapher der Vollkommenheit. Dieſe hat Goethe unfehlbar in folgenden Worten erreicht:

Und die langen Felſennaſen,
Wie ſie ſchnarchen, wie ſie blaſen!

Ueberhaupt ſind die Zeitwörter als die eigentliche Kron- und Leibwache der Metapher zu betrachten, weil ſie dem Subjectbegriffe entweder die rechte Seele einhauchen, oder, kommt ſie ihnen von dortaus bereits entgegen, dieſelbe noch anſchaulicher entfalten. Zu dem Ende leiſten oft beſonders ſolche Zeitwörter vortreffliche Dienſte, die mit einer Präpoſition anfangen, indem ſie vermittelſt derſelben dem Begriffe des Subjects einen freiern und weitern Spielraum eröffnen. Metaphoriſche Prädicate in engerer Bedeutung ſind die Beiwörter, z. B. ſchwarzer Gedanke, roſige Wange, taubes Geſtein, ſüßer Geruch, eherne Bruſt. Unſere Sprache hat während der letzten Zeit in dieſem Betracht einen unſchätzbaren Zuwachs gewonnen (ſ. Epitheton). Sind die metaphoriſchen Beiwörter zuſammengeſetzt, ſo können ſie die Figürlichkeit des Ausdrucks ungemein beleben, wenn ſie dem Ohre wohlthun

und den Gedanken beſtimmter abrunden oder zarter nüanciren. Jean Paul bemerkt fein, daß das Participium der Gegenwart in metaphoriſcher Hinſicht ſtärker bezeichne, als das Beiwort; das dürſtende Herz ſei daher ausdrucksvoller, als das durſtige, weil in jenem der Begriff der Thätigkeit überwiege. Zwiſchen der Metapher und Vergleichung iſt folgender Unterſchied: die Metapher vergleicht das Aehnliche geradezu, ohne den mindeſten Umweg, wenn ſie z. B. ſagt: dieſer Jüngling iſt ein Löwe. Die Vergleichung hält den Gegenſtand und deſſen Bild in einiger Entfernung neben einander, und zwar dergeſtalt, daß letzteres als ein abhängiges Nebenweſen von jenem bedingt wird. Im Sinne der Vergleichung wird es alſo heißen: dieſer Jüngling kämpft wie ein Löwe. Nicht immer iſt die Vergleichung ſo eng umſchränkt, wie im gegenwärtigen Falle; ſie erlaubt auch eine ausführlichere Behandlung, denn ihr Begriff hängt keineswegs von dem Maße ihrer Ausdehnung ab, ſondern von der Form der Unterordnung. Eben die Kürze, durch welche die Metapher ſich von der Vergleichung unterſcheidet, hebt ſie über dieſelbe; ihr poetiſcher Gehalt wirkt unmittelbar, faßt den Gegenſtand von ſeiner fruchtbarſten Seite, unterwirft ihr alles dazu Gehörige und dringt eben ſo raſch als leicht zum Ziele. Die rechte Metapher iſt ein Gewand, das ſtraff anliegt; wo ſie Falten wirft, dienen auch dieſe zur Verſchönerung des Hauptgedankens; treffende Vergleichungen gelingen von Zeit zu Zeit auch einem mittelmäßigen Talent; ächte Metaphern, die weder zu ſparſam noch zu dicht geſäet ſind, ſtreut nur das Genie in glücklichem Ueberfluſſe aus. Da das Gleichniß das Gegenbild beziehungsweiſe als ſelbſtändig aufſtellt, und deſſen mittelbare Unabhängigkeit auch in der Ausmalung der Nebenzüge hervorhebt, um ſo beſſer, je freier und lebendiger die Aehnlichkeit des Verglichenen in den Einzelnheiten des Beiwerks fortdauernd durchblickt, wie ein günſtiger Zufall mit dem Scheine der Nothwendigkeit, ſo ſteht das Gleichniß offenbar noch weiter von der Metapher ab, als die bloße Vergleichung. Seine natürlichſte Stelle findet das Gleichniß im Epos. Hier ſchwimmt es wie ein feſtgeſchloſſenes Blumengewinde auf dem Strome der gemeſſenen Darſtellung dahin, erinnernd an die Früchte, die Sonne, den Himmel, die Länder und Zeiten, unter welchen es in ruhiger Bequemlichkeit der Hand des Dichters entgegenwuchs. In ſeiner vollen Entwickelung widerſteht es dem Geiſte der lyriſchen und dramatiſchen Poeſie, weil beide einen lebhaften Fortſchritt der Bewegung verlangen, der höchſtens ſcheinbar auf einen Augenblick angehalten werden darf, unter der Bedingung nachfolgender Entſchädigung. Ein ſolches Verweilen hat Aehnlichkeit mit einem Wirbel, der unvermerkt entſteht, bald darauf verſchwindet, und mit brauſenden Wellenſchlägen die Flut durchſchneidet. Die Metapher iſt dagegen in jeder

Dichtungsart einheimiſch; ſie umſpielt vorzugsweiſe den Zauberſtab der freien Fantaſie, wie das Schlangenpaar den Caduceus des Götterboten. Eine Metapher, worin ſtatt eines nicht perſönlichen Dinges ein perſönliches geſetzt wird, iſt eine Perſonification; der Begriff der Perſonification muß wohl etwas ſchärfer beſtimmt werden, als es gewöhnlich geſchieht, ſoll er nicht mit der Metapher in zu nahe Verwandtſchaft gerathen. Er iſt zuvörderſt ausſchließend im Subjecte eines Satzes zu ſuchen; das Prädicat nimmt zwar gehörigermaßen Theil daran, aber für ſich allein kann dasſelbe keine Perſonification bilden. Wenn Schiller's Maria Stuart ausruft: Eilende Wolken, Segler der Lüfte, grüßet mir freundlich mein Jugendland; ſo darf dieſer Tropus freilich eine Perſonification heißen, denn die Segler der Lüfte erſcheinen in Geſtalt perſönlicher Weſen, und nehmen den vorausgegangenen Subjectbegriff, die eilenden Wolken, völlig in ſich auf. Wollte man jede bildliche Bezeichnung, die für ſich allein in dem Prädicate eines metaphoriſchen Satzes vorkommt, ſchon deßhalb zur Perſonification rechnen, weil jene mittelbar auf dieſe zurückweiſt, ſo würde das eigenthümliche Feld der Metapher ſich zu ſehr verengen. Dann könnte allenfalls auch die bekannte Redensart: die Erde lechzt nach Regen, für eine Perſonification gelten. Sodann iſt wohl noch zwiſchen Beſeelung und Perſonification des Unbeſeelten ein Unterſchied zu machen (vergl. den Art.: Perſonification). Die nächſten Erforderniſſe der Metapher betreffen die Richtigkeit der Vergleichungspuncte, Haltung, wechſelſeitige Angemeſſenheit der Gegenſtände, Neuheit. Die Metapher ſoll ihrer Beſtimmung zufolge die Klarheit und Lebendigkeit des Ausdrucks durch Zuſammenſtellung des Aehnlichen befördern; daher muß ſie im Allgemeinen dem Nichtanſchaulichen das Licht des Anſchaulichen abzugewinnen ſuchen, das weniger Anſchauliche mit dem Anſchaulichern vergleichen, und ſich zum Gegentheile nur in ſolchen Fällen verſtehen, wo der Umfang, die Fülle, die Tiefe der unbildlichen Vorſtellung den Verluſt des Anſchaulichen zweckmäßig überwiegt. Die Aehnlichkeit der verglichenen Gegenſtände ſoll ferner nicht zu weit hergeholt ſeyn, vielmehr einem geſunden Blicke mit Leichtigkeit entgegenkommen. Dabei iſt jedoch zu bedenken, daß der Genuß geiſtreicher Darſtellungen von Seiten des Publicums die dazu nöthige Empfänglichkeit und Bildung vorausſetzt. Was gar zu nahe liegt, iſt oft nicht werth aufgehoben zu werden. Die Aehnlichkeit ſoll außerdem nicht falſch oder bloß ſcheinbar ſeyn, wogegen indeſſen nach Umſtänden eine gewiſſe Nachſicht eintreten kann, je nachdem der Ton, die Abſicht, die Wirkung des Vortrags dazu auffordert. Wer z. B. eine ſcheinbare Aehnlichkeit hintennach wieder ergötzlich wegſpottet, oder ſie durch Nebenzüge von Wahrheit geſchickt zu decken weiß, darf wohl von Zeit zu Zeit eine witzige Lüge wagen.

Zufällige und unbedeutende Merkmale der Aehnlichkeit ſind ebenfalls auszuſchließen, wofern ſie nicht von mehren Seiten ſo überraſchend zuſammentreffen, daß ihr ungefähres Geſellſchaftſpiel wie ein Maskenzug wirkt. Endlich darf die Aehnlichkeit nicht auf Koſten der Hauptvorſtellung zu weit getrieben werden. Die Metapher ſoll Haltung haben, das heißt, ſie ſoll von Anfang bis zu Ende vollkommen zuſammenhängen, und mit ſich ſelbſt übereinſtimmen. Daraus erklären ſich die Ausdrücke: in der Metapher bleiben; ſo wie das Gegentheil: aus der Metapher fallen; ein Fehler, der da, wo das reine Geſchmacksurtheil ihn verwerfen muß, den Namen der Katachreſe, Mißbrauch, führt (vergl. den Art.: Katachreſe). Die Metapher kann alle Geſetze der Aehnlichkeit erfüllen, und ſie iſt dennoch als fehlerhaft zu betrachten, wenn die Gegenſtände der Vergleichung in Abſicht auf Größe, Werth, Beſtimmung, Wirkungsweiſe ſich nicht ſchicklich entſprechen. So laſſen ſich die Berge unter dem bloßen Geſichtspuncte der Aehnlichkeit gar wohl die Warzen der Erde nennen, freilich aber nur im burlesken Sinne, da die natürliche Verſchiedenheit der Gegenſtände das Verhältniß ihrer Aehnlichkeit für unſere Empfindung wieder aufhebt. Im Komiſchen läßt ſich übrigens die Unangemeſſenheit der Gegenſtände häufig mit Vortheil benutzen, unter der Bedingung, daß der Gebrauch nicht in Manier ausartet. Wie das Laub des Waldes im Herbſte gelb wird, abfällt und zuletzt mit dem Erdreiche ſich bis zur Unkenntlichkeit miſcht, ſo verwelken im Laufe der Zeit auch ganze Haufen von Metaphern, und ſinken allmählich unbemerkt zum gewöhnlichen Verbrauche herab. Einſehen, begreifen, vernehmen, verſtehen, ſo proſaiſch-abſtrakt dieſe Zeitwörter jetzt klingen, ſind z. B. untergegangene Metaphern. Aber eben das tägliche Ausſterben dieſer Sprechblumen muß uns, wie Jean Paul ſagt, Spielraum zur Nachſaat anweiſen. Daher gewinnt jede Metapher durch den Werth der Neuheit, und wird eine bekannte auch nur anders gewendet und gegliedert, ſo iſt auch dieſe theilweiſe Abänderung als verdienſtlich anzuſehen. Auf die Frage über das Maß läßt ſich, wie der angeführte Verfaſſer mit Recht bemerkt, nichts im Allgemeinen beſtimmen. Oft tadelt man den Ueberfluß derſelben, wenn uns bloß ihre Alltäglichkeit quält und abmattet. Wie oft wurden ſchon Wunden auf dem Papier geſchlagen und wieder aufgeriſſen, mußten ſich öffnen, ſich ſchließen, verbluten, und was das widrigſte iſt, verharrſchen, nach der äſthetiſchen Wundentheologie. Durch die Menge alter Bilder, dem Werthe derſelben nachhelfen wollen, verräth die höchſte Kälte. Nur wo die Bildlichkeit bloßer Anputz iſt, ſei ſie ſparſam; aber wenn der Schmuck Angeſicht wird, die Roſen Wangen, die Juwelen Augen; dann iſt es einem Geſicht erlaubt, ſo ſchön zu ſeyn als es kann. Endlich muß die Metapher mit den Gemüths-

zuſtänden, aus welchen ſie entſpringt, in einem natürlichen Zuſammenhange ſtehen. Zwar laſſen ſich darüber einige allgemeine Winke geben, wo es aber auf eine feinere Beurtheilung ankommt, ſind ſie unzulänglich. So fordern allerdings aufregende Gemüthsſtimmungen einen poetiſchen Ausdruck, gewähren mithin auch dem metaphoriſchen Schmuck mehr Raum, als die niederſchlagenden Gemüthsbewegungen; allein zwiſchen dieſen beiden Gränzlinien ſchwebt noch eine unbeſtimmte Menge von Uebergängen, Miſchungen, Nebenbeziehungen hinüber und herüber, und gerade ſie ſind es, die in einzelnen Fällen die ſichere Entſcheidung am meiſten erſchweren. Dergleichen Fragen greifen oft ſehr tief in das Gebiet der poetiſchen Menſchenkunde ein, beſonders bei lyriſchen und dramatiſchen Momenten. Auch der Stil der jedesmaligen Compoſition iſt wohl zu beachten; ſ. Stil (F. W.).

Metaphraſe (griech., von μεταφρασειν, überſprechen), ſo viel als Ueberſetzung oder auch Ueberſchreibung, z. B. aus einem Volksidiom in die Schriftſprache, oder aus der gebundenen in die ungebundene Rede, nähert ſich der Paraphraſe; Umſchreibung iſt von derſelben wohl zu unterſcheiden; vergl. Paraphraſe und Ueberſetzung.

Metaphyſik des Schönen (Aeſth.), eine philoſophiſche Lehre zur Aufſtellung der Geſetze in der Sphäre des Schönen; reine Aeſthetik (ſ. d.).

Meteorologiſche Harmonika oder Rieſenharfe; Abbate Gattoni ließ in Mailand von einem Thurme zu einem andern 15 eiſerne Saiten ausſpannen, und ſtimmte ſie nach der diatoniſchen Tonleiter; der Luftzug und die Veränderung der Atmoſphäre erzeugte in dieſen Saiten ein angenehm tönendes Säuſeln, und es ließ ſich daraus auch jede Veränderung der Witterung beſtimmen; darum erhielt dieſe Vorrichtung dieſen Namen.

Metonymie (gr., Rhet.), Namenverwechslung; Wortfigur, die in dem Verhältniß zweier gleichen Vorſtellungen begründet iſt. Wenn ſtatt einer Vorſtellung eine einzelne, zu ihrem Inhalt gehörende Theilvorſtellung, z. B. die Urſache, die Wirkung, das Werkzeug, der Stoff, die Form, der Ort, die Zeit geſetzt wird, ſo nennt man dieß eine Metonymie; z. B.:

> Wenn ſich die Wolken des Himmels ergießen,
> Beginnen die Bächlein luſtig zu fließen, —
> Erquickung ergoß ſich vom donnernden Himmel
> Herab auf das lechzende Menſchengewimmel.

Im erſten Beiſpiele wird der Regen durch die ſcheinbare Urſache, im andern durch die Wirkung bezeichnet. Zur Metonymie gehört es ferner, wenn ein Gegenſtand durch ſein Vorhergehendes oder Nachfolgendes dargeſtellt, wenn Zeichen und bezeichnete Sachen mit einander verwechſelt werden; z. B.: Er hat nichts gelernt

(für: er weiß nichts); er wird ſeinen Erben Prozeſſe erſparen (für: er bringt alles durch); hole dir Lorbern (für: ſiege); ich ſeh' den Sieg auf deiner Stirne glänzen (für: ich ſehe Lorbern ꝛc.).

Metope (griech., Bauk.), Zwiſchentiefe; der zwiſchen zwei Triglyphen im Fache der doriſchen Säulenordnung befindliche viereckige Raum.

Metrik (von μετρον, das Maß), Verslehre; behandelt hiernach folgende Gegenſtände: 1) die Anwendung des reinen Rhythmus auf die Sprache, als deſſen Stoff, d. i. die Silbenmeſſung oder Proſodie; 2) die Versfüße; 3) die Verſe ſelbſt oder die Versarten; 4) den Gleichklang oder Reim (ſ. Vers, Verskunſt, Rhythmus und Reim).

Metronom, Metronometer, Rhythmometer, Taktmeſſer, Chronometer, Zeitmeſſer (Muſ.), ein mechaniſches Kunſtwerk, durch welches jeder Grad der Bewegung des Zeitmaßes auf das Genaueſte angezeigt und angegeben werden kann. Mälzel in Wien hat alle frühern Verſuche durch ſeine Erfindung überflügelt. Sein Metronom, eine Gattung Uhrwerk mit einem Pendel, der nach Belieben verkürzt oder verlängert werden kann, und einer Scala, die 28 Grade zählt, genügt um ſo mehr, ſelbſt die kleinſten Nüancen der Bewegung auszudrücken, als man nach Willkür jede Schwingung des Pendels auf eine Achtel=, eine Viertel=, eine halbe, ja eine ganze Note beziehen kann, wodurch beiläufig 200 verſchiedene Grade der Bewegung ſich ergeben. Die meiſten Componiſten haben auch die Erfindung Mälzels angenommen, und dadurch wird künftig dem Vergreifen des Tempo vorgebeugt, und die Ausführung eines Tonſtückes im Zeitmaße, das der Componiſt vorgeſchrieben hat, geſichert werden. Daß indeſſen zwei, von Mälzel ſelbſt verfertigte Metronome, die zu gleicher Zeit in Bewegung geſetzt werden, nach einigen Takten nicht mehr ſo genau zuſammengehen; daß ein ganzes Muſikſtück, nach dem vom Metronome angegebenen Takte vorgetragen, unleidlich wäre, iſt wahr, ſchadet aber dem wirklichen Nutzen des Metronomes nicht; denn bis auf eine faſt infiniteſimale Größe wird doch die urſprüngliche Bewegung genau beſtimmt. Die Tonſetzer fügen meiſtens ſogleich die Beſtimmung des Metronomes der Bezeichnung des Tempo bei. Steht alſo z. B. Allegro M. M. (abgekürzt für Mälzel'ſches Metronom), ♩ = 120, ſo zeigt dieß an, daß man das eiſerne, an dem Pendel feſtgemachte, bewegliche Gewichtchen auf 120 ſtellen muß; ſeine Schwingungen geben dann die richtige Bewegung der Viertelnoten, und wenn auch das Metronom nicht allen Anforderungen entſpricht, ſo wird es nicht allein als Dolmetſcher, der Abſicht des Tonſetzers ſeinen Werth behaupten, ſondern auch für Soloſpieler und Tonſetzer noch in verſchiedenen Beziehungen von beſonders großem Nutzen ſeyn.

[illegible]

Metrum. In allen dichteriſchen und künſtleriſchen Productionen muß ein Metrum vorhanden ſeyn (ſ. Eurythmie), ein gewiſſes Maß. Im engern Sinne nennt man es in der Dichtkunſt das Silben= oder Versmaß, in der Muſik den Takt, welcher auch Zeitmaß genannt wird (ſ. d. A.).

Mezzamanika (ital., Muſ.), in älteren Violinſtimmen halbe Applicatur.

Mezzanina (ital., Bauk.), ſo viel wie Entreſole (ſ. d.); auch ein in niedrigen oder Halbgeſchoſſen befindliches Halbfenſter.

Mezza Orchestra (ital., Muſ.), als Andeutung, daß bei Stellen, welche zart begleitet werden ſollen, nur die Hälfte des Orcheſters zu ſpielen, die andere zu pauſiren hat, was ſich übrigens nur von den Ripienſtimmen, wo zwei aus einer Stimme ſpielen, verſteht.

Mezza Voce, mit halber Stimme oder halber Kraft, mit Piano faſt gleichbedeutend.

Mezzo Forte (abgekürzt mf.), mäßig ſtark oder mit mäßiger Kraft.

Mezzo Soprano, halber oder tiefer Sopran.

Mezzo Tinto (ital., Malerei), Mittelfarbe; jene Farbe, welche durch den Uebergang einer Farbe in die andere entſtehet, auch in der Kunſtſprache gebrochene Farbe oder Tinte überhaupt genannt (ſ. Farben). Die Anwendung des Mezzotinto erfordert die größte Genauigkeit und Zartheit, wie auch den richtigſten Farbenſinn, indem der eigentliche Ton des Gemäldes, die gehörige Vertheilung von Licht und Schatten vorzüglich davon abhängt. Uebergänge von einer ſchreienden Farbe zur andern ſind gänzlich zu vermeiden, oder, wo dieß nicht angeht, nur mit äußerſter Vorſicht und in kleinen Partien anzuwenden, indem ſonſt das Gemälde leicht ins Steife, Manierirte fällt, und jener Einheit und Weichheit entbehrt, die auf das Auge ſo wohlthätig und angenehm wirken. Nebſt allen großen Meiſtern ſind beſonders Rembrand, Correggio, Teniers u. A. Muſter in der Behandlung des Mezzotinto. In der Kupferſtecherkunſt iſt Mezzotinto gleichbedeutend mit ſchwarzer Kunſt (ſ. d.).

Mi (Muſ.) nennen die Franzoſen und Italiener die dritte Stufe der Stammtonleiter C dur.

Mi fa ſ. Mutation.

Militär=Muſik ſ. Türkiſche Muſik, Marſch u. ſ. w.

Mimenſpiel ſ. Mimik.

Mime (von μιμεισθαι, nachahmen, beſonders durch körperliche Bewegungen, mithin durch Geberden), Geberdenkünſtler, im weiteren Sinne Schauſpieler; nur in ſo fern als der Künſtler im Stande iſt, die Geberden, wie ſie ſich in der Natur zeigen, bei der Darſtellung künſtlich nachzuahmen, in ſo fern kann er auf

6 *

den Namen eines Mimen Anſpruch machen. Die Alten nannten kleine, bei Gaſtmahlen inprovisirte dramatiſche Spiele, Scenen aus dem gemeinen und häuslichen Leben enthaltend, Mimen, und die in ſolchen Poſſenſpielen wirkenden Künſtler hießen ebenfalls Mimen, von den Pantomimen dadurch unterſchieden, daß Letztere alles einzig durch Geberden ohne Worte ausdrückten; die Lehrer der Mimik und die Dichter, welche die Mimen bearbeiteten, hießen Mimographen.

Mimeſis (griech., Rhet.), Nachahmung, ſpottende Wiederholung der Worte eines Andern; eine Art von Ironie, z. B. wenn ein zaghafter Menſch prahlend ſpricht: Ich will jenem Frechen kühn entgegentreten, und ihn zum Widerruf nöthigen! Und Jemand, ſeine Feigheit kennend, ſpöttiſch entgegnet: So tritt ihm denn kühn entgegen, und nöthige ihn zum Widerruf.

Mimik, iſt die ſchöne Kunſt, Ideen und Leidenſchaften durch äußerliche Bewegungen vollkommen auszudrücken. Dieſe äußerlichen Bewegungen beſtehen in Mienen und Geberden. Unter Geberden begreift man alle körperlich äußeren Formen, Stellungen und Veränderungen, wodurch wir unſere Empfindungen und inneren Zuſtände überhaupt kund geben; daher auch die Geſichtszüge die ſprechenden Mienen, die bleibenden Geſichtszüge Mienen im engern, eigentlichen Sinne genannt werden. In Mienen und Geberden bildet ſich nicht allein die jedesmal vorhandene Gemüthsſtimmung und Gemüthsbewegung, oder Leidenſchaft, Empfindung und Rührung, ſondern auch die ganze innere Beſchaffenheit oder Sitteneigenheit des menſchlichen Charakters auf ihre eigenthümliche Art ab; z. B. eines Hochmüthigen oder Demüthigen, Neidiſchen, Geizigen und Groben, oder eines Freigebigen, Höflichen, Beſcheidenen und Unbeſcheidenen, Eigenſinnigen, Flatterhaften, Leichtſinnigen oder Geſetzten, Ernſthaften u. dgl. Unterſcheidet man aber Geberdung von Handlung, ſo verſteht man darunter vorzüglich die Mienen; unter active Handlungen hingegen die verſchiedenen Stellungen, Veränderungen und Bewegungen, nicht allein des Geſichtes, ſondern vorzüglich auch aller Theile des ganzen Körpers, beſonders der Hände und Arme. Je lebhafter und offener, feiner organiſirt und gefühlvoller, einzelne Menſchen, wie ganze Nationen und Völker ſind, deſto ausdrucksvoller wird ihre natürliche, wie conventionelle Geberdenſprache ſeyn. So haben z. B. die ſüdlichen Völker, Italiener, Spanier, Franzoſen eine lebhaftere Ausdrucksweiſe, als die nördlichen. Leiſtet die Geberdenſprache ſchon im gewöhnlichen Leben Bedeutendes, weil man durch Geberden, z. B. Blicke, Thränen ꝛc. oft beredter iſt, als durch Worte, ſo iſt ſie unentbehrlich für den Redner, und am unentbehrlichſten für den Schauſpieler, deſſen äſthetiſche Aufgabe die vollendete Darſtellung der übernommenen Rolle iſt, und der

nicht, wie der Redner, in ſeiner eigenen, ſondern in einer fremden Individualität ſpricht und handelt, daher nicht bloß ausdrucksvoll wie der Redner, ſondern den darzuſtellenden Charakter in allen Schattirungen verfolgend, nachahmend ſeyn muß. Als Bedingung iſt daher unerläßlich: paſſender Körperwuchs; Gelenkigkeit; Biegſamkeit und Geſchmeidigkeit der Glieder; eine ausdrucksvolle Phyſiognomie und Kunſtfertigkeit in der Hervorbringung ſprechender Geberden; feines Gefühl in Auffaſſung des Schönen; treffender Takt für das Schickliche; körperliche und geiſtige Schmiegſamkeit, ſich in fremde Situationen zu verſetzen; Deutlichkeit; Reiz (doch dieſen bedingt), Natürlichkeit, die innere Thätigkeit der darſtellenden Perſon verſinnlichende und alles Schläfrige und Schleppende ausſchließende Lebhaftigkeit; Vermeidung von Zwang, Verlegenheit, Aengſtlichkeit, Einförmigkeit; kurz Anſtand muß die Mimik begleiten, Grazie ſie umſchweben, Würde ſie ausſprechen. Die Mimik zerfällt in zwei Haupttheile, in das Bild und in die Handlung. Das Bild muß mit anatomiſcher Wahrheit und mit pſychologiſcher ſowohl im Zuſtande der Ruhe, als in jenem der Bewegung, gegeben werden. Die Handlung umſchließt in der objectiven Form die reine Pantomime und das Ballet; in ſubjectiver Form die lyriſche Handlung, und fortſchreitende Gruppirung als eine Geberdenſprache. Mimik muß in der höchſten Kunſt auch die höchſte Natur ſeyn. Die Zeichen aller Leidenſchaften anzugeben, hat ſchon Leibnitz als nothwendig erklärt, und Leſſing ſchwärmte von der Zuſammenſetzung eines allgemeinen Zeichenausdruckes, nämlich in der Mimik aus den verſchiedenen Ausdrücken einer Leidenſchaft einen allgemeinen, aber aus allen zuſammengeſetzten Ausdruck ſo zu bilden, daß in demſelben jeder Menſch etwas von ſeinem eigenen mimiſchen Ausdrucke finden könnte. Wir haben aber trotz Leſſings und den Beſtrebungen alter und neuer Autoren — unter denen ein Neueſter ſogar eine feſtſtehende Elementarlehre der Mimik mit mimiſchen Interpunctionen aufſtellt, was auch der Engländer Gilb Auguſtin in ſeiner Chironomia mit einer Art Notenſchrift verſuchte, — hierüber noch nichts Feſtes und Umfaſſendes. Das Beſte leiſteten Engel, Wötzel, Seckendorf, Klingemann und Einſiedel; indeſſen grau iſt alle Theorie, vielleicht findet man im Studium der Antike mehr, als in manchem breiten Lehrbuche. So viel iſt gewiß, Ideen, Begriffe, Urtheile, Gedanken und Abſichten laſſen ſich durch Geberden, wie durch Töne nicht ſo deutlich, wie Gefühle, aber doch einigermaßen figürlich andeuten; denn von Natur, wie ſchon Cicero bemerkt, hat jede Geiſtesbewegung ihren beſondern Blick und ihre beſondere Stellung, folglich ihre angemeſſene Geberdenſprache, durch die ſich der Geiſt vermittelſt des Körpers deutlich ausdrückt.

Mimiſche Darſtellungen ſ. Attitüde.

Mimiſcher Accent beſteht nach Pölitz in der hervorſtechenden Beziehung einer Geberde, welche irgend einen inneren Zuſtand verſinnlichen ſoll (ſo wie der declamatoriſche Accent in dem einzelnen Worte die wichtigſte Silbe, und in einer Periode das wichtigſte Wort hervorhebt und bezeichnet). Der mimiſche Accent heißt entweder der progreſſive oder der regreſſive, je nachdem die mimiſchen Bewegungen und Zeichen, beſonders mit den Händen, ſich merklich heben oder merklich ſinken; er heißt der intenſive, in wie fern er einer Geberde eine verhältnißmäßig längere Dauer gibt, als den übrigen; der contraſtirende, wenn plötzlich in Angemeſſenheit zu der Folge der Handlung, oder zu den von den vorigen völlig abweichenden Ideen und Gefühlen, die den vorigen entgegengeſetzten körperlichen Bewegungen eintreten (z. B. rauhe, wenn ſanfte und milde vorhergegangen). Bei dem Redner und Schauſpieler hängt der mimiſche Accent von dem declamatoriſchen ab, da ihre Geſten erſt durch die damit verbundenen Worte Leben und Bezeichnung erhalten.

Mimolog, ein durch Leiſtungen im Gebiete der Mimik beſonders bedeutender Darſteller.

Mineralfarben (Malerei), aus dem Mineralreich gewonnene Farben, die zur Glas-, Schmelz- und Porzellanmalerei unentbehrlich ſind, aber auch zu andern Malereien gebraucht werden; Smalte, Bergblau, Bleiweiß, Ultramarin, Mennige, Zinnober, Rothſtein, Umbra, Oker, Berggrün (ſ. d. Art.) ſind die vorzüglichſten. Nach Verſchiedenheit der Farben unterſcheidet man Mineralblau, Mineralgelb, Mineralgrün.

Miniaturfarben (Malerei), zarte Farben, die wenig Körper haben und gleichſam durchſcheinend ſind, wie Gummigutti, Carmin, Ultramarin; wie auch Lack- und Saftfarben aus dem Pflanzenreiche, und die mit Gummi angemachten Mineralfarben.

Miniaturmalerei (von mignon, klein, niedlich, nicht wie Einige wollten von minium, der bekannten rothen Farbe), die Verfertigung von Gemälden kleineren Umfangs in Waſſerfarben auf Papier oder Elfenbein, wohl auch auf Glas oder Porzellan. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts hat man dieſem Worte einen ziemlich engen Begriff beigelegt, und darunter ausſchließend kleine Gemälde, vorzüglich Portraits bezeichnet, welche mit Waſſer- oder vielmehr Gummifarben verfertigt wurden, die man faſt bloß allein mit der Pinſelſpitze, in unzähligen feinen Puncten, auftrug, wodurch dieſelben ein äußerſt zartes und feines Anſehen, wie überſtäubt, gewannen. In Frankreich entſtand dieſe Kunſt, und wurde daſelbſt auch zur höchſten Vollendung gebracht; die Behandlung wurde durch die Menge unendlich feiner Puncte, die auf das reinlichſte neben einander geſetzt werden

mußten, ſo ſpitz gegriffen, daß das Gemälde nothwendiger Weiſe ganz in der Nähe geſehen werden muß, um Effect hervorzubringen, und deßhalb iſt dieſe Art Malerei vorzüglich zu Portraits en médaillon, Doſenſtücken ꝛc. anwendbar. In neuerer Zeit hat man es ſich bei den Miniaturmalereien, gewiß zum Vortheile der Kunſt und mit großer Zeiterſparniß, bequemer gemacht; die ängſtliche Pünctelei iſt ſelbſt bei den kleinſten Gemälden verſchwunden, oder mindeſtens mit den breiteren Pinſelſtrichen geſchickt verwoben, und nur in den zarten Uebergängen der Fleiſchtinten beibehalten, jedoch dergeſtalt vertrieben, daß das Ganze wie aus einem Guſſe erſcheint. Muſter in der Miniaturmalerei der älteren und neueren Zeit ſind: Mignard, Iſabey und mehre Franzoſen, Mengs, Füger, Lampi d. A., Joſ. Krafft, Daffinger, die Engländer Nixon, Shelley, Joſuah Reynolds u. A.

Minore (ital., Muſ.), Molltonart. Manche Tonſetzer bedienen ſich pleonaſtiſch dieſes Ausdrucks, den die wechſelnde Vorzeichnung entbehrlich macht, um einen Haupttheil eines Tonſtückes oder eine Variation zu bezeichnen, wo die Tonart von Dur in Moll übergeht (vergl. Maggiore).

Mittelſtück (Muſ.), dasjenige Stück bei, aus verſchiedenen Stücken zuſammengeſetzten, Blasinſtrumenten, in welchen ſich die Tonlöcher für die Finger der linken Hand befinden; oft werden auch beide Stücke, an welchen ſich Tonlöcher für die Finger befinden, Mittelſtücke genannt.

Mitteltinte (Malerei), ſo viel wie Mittelfarbe (ſ. Mezzo Tinto und gebrochene Farbe.

Mittelſtimmen (Muſ.) heißen beim drei-, vier-, fünf- und mehrſtimmigen Satze jene, die ſich zwiſchen der höchſten und der Baßſtimme befinden und die Harmonie vollſtändig machen. Die Mittelſtimmen ſollen, wo möglich, ſich frei und natürlich, nicht in ungeregelten Sprüngen bewegen, und für ſich eine Art Melodie haben. Nur in ſeltenen Fällen darf die zweite Mittelſtimme, z. B. der Tenor in einem vierſtimmigen Chore über der erſten, dem Alte, ſtehen und in ihr Gebiet eingreifen. Noch fehlerhafter iſt es aber, wenn die Oberſtimme tiefer geſetzt iſt, als die erſte Mittelſtimme, oder die zweite Mittelſtimme unter dem Baſſe ſteht. So wie im vierſtimmigen Geſange Alt und Tenor, ſo bilden im Bogenquartette die zweite Violin und die Viola die Mittelſtimmen. In einem Quartette für zwei Soprane und zwei Alte, ſind der zweite Sopran und der erſte Alt Mittelſtimmen, von deren richtigen aber ſchwierigen Intonation die Stimmung des Ganzen abhängt. Ueberhaupt bedarf es im Vortrage der Mittelſtimmen, beſonders im Geſange, feſter, tüchtig gebildeter Muſiker, denn nebſtbei, daß ſie darauf ſehen müſſen, die Oberſtimme nicht

zu verdunkeln und zu übertönen, ſollen ſie zahlreich und kräftig genug ſeyn, um, wo es Noth thut, beſonders in Fugen gehörig einzugreifen; daher auch dieſe gewöhnlich zu ſchwach beſetzten Mittelſtimmen faſt in gleichem Verhältniſſe mit der Ober- und Baßſtimme ſein müſſen.

Mittelſtock (Bauk.), der mittlere Streifen bei den Verzierungen des Architravs.

Mittelzeitig (Metrik) heißen die zwiſchen Länge und Kürze ſchwebenden Silben, die durch ⏓, ⏒, oder auch durch ∾ bezeichnet werden; ſie erhalten ihre Beſtimmung als kurz oder lang durch die umgebenden Silben. Hierüber gilt folgende Hauptregel: Will man eine Mittelzeit kurz gebrauchen, ſo ſtelle man ſie zwiſchen Silben, denen ſie an Werth nachſteht; will man eine Mittelzeit lang gebrauchen, ſo ſtelle man ſie zwiſchen Silben, welche ihr an Werth nachſtehen. Hiernach kann alſo 1) eine Mittelzeit, zwiſchen zwei Urlängen geſtellt, kurz werden; z. B.:

— ∘ —
Karl war groß.

2) Eine Mittelzeit, zwiſchen zwei Urkürzen geſtellt, kann nach derſelben Regel lang werden; z. B.:

∘ — ∘
Es hat geblitzt.

In den meiſten Fällen muß die Quantitätsbeſtimmung mittelzeitiger Silben einem geübten und beſonders auf die natürliche Betonung der Worte in der Rede aufmerkſamen Gehöre überlaſſen bleiben. Solche Mittelzeiten, die der griechiſchen und römiſchen Proſodie fremd ſind, entſtehen eben daher, weil die deutſche Silbenmeſſung mehr eine Ton- als eine wirkliche Zeitmeſſung iſt (vergl. Anceps).

Mixtur (vom Lat.), Gemiſch. — (Kupferſt.) Eine Miſchung von Oel und Talg, oder auch von Wachs, Terpentin, Baumöl und Schmalz, womit die Stellen auf der Kupferplatte beſtrichen werden, welche das Scheidewaſſer nicht angreifen ſoll. — (Muſik.) Eine gemiſchte Orgelſtimme, bei welcher jeder Clavis mehre Pfeifen hat, die nächſt ſeinem Haupttone zugleich die Quinte, Terze und Octave desſelben angeben, und die nur bei dem vollen Spiele zur Ausfüllung gebraucht wird. Dieſe Stimme, die man ſechs- bis zwölffach antrifft, beſteht aus kleinem Pfeifenwerke, welches gemeiniglich mit der zweiten Octave repetirt.

Model (vom Lat. modulus, Muſter, Form; Bauk.), ein nur bei Säulen und Säulenſtellungen gewöhnliches Maß, wornach alle Theile und Glieder der verſchiedenen Säulenarten gemeſſen und beſtimmt werden. Es iſt keine beſtimmte, ſondern nur eine verhältnißmäßige Größe, die von der untern Stärke des Säu-

lenſchaftes hergenommen, und um deſto größer oder kleiner wird, je ſtärker oder ſchwächer die Säule iſt. Der Model oder der halbe untere Durchmeſſer der Säule wird gewöhnlich in 30 Theile oder Minuten eingetheilt, und nach ihm die Höhe der Säulen und ihres Gebälkes, und die Höhe und Ausladung eines jeden Gliedes beſtimmt und proportionirt. Bei Gebäuden, wo mehre Säulenſtellungen über einander ſtehen, muß jede Säulenſtellung ihren eigenen Model bekommen, und hier muß die untere Dicke des Stammes der obern Säule ſo viel betragen, als die obere Dicke des unteren Säulenſchaftes. Die Hälfte dieſer Dicke iſt wiederum der Model zur oberen Säulenſtellung.

Modell (bildende Kunſt), eine nackte männliche oder weibliche Perſon, welche dem Künſtler zum Gegenſtande ſeines Studiums dient, und die er in verſchiedenen Stellungen zeichnet, um daran die Formen und Bewegungen der lebenden Natur nach Verſchiedenheit des Alters, der Lage und Handlungen, ſo wie auch den Wechſel der Muskulatur nach dem Leben genau kennen zu lernen, und dieſe Studien dann in ſeinen Werken anzuwenden. Eine ſolche Zeichnung nach lebenden Modellen, nennt man allgemein Modellact, und in Malerakademien iſt gewöhnlich wenigſtens für ein männliches Individuum geſorgt, um den Schülern fortwährend Gelegenheit zu geben, ſich in dem wichtigſten Zweige der Malerkunſt, dem Studium der menſchlichen Statur und des Nackten zu üben, wie auch die Hand zu gewöhnen, alles, was das Auge auffaßt, leicht, ſicher und wahr wieder darzuſtellen. Es iſt jedoch hier auch am angemeſſenſten, einer gewählten Individualität getreu zu bleiben, und nicht etwa, wie noch neuerlich ein ſonſt ſehr geſchickter Kunſtrichter räth, einzelne Formen und Züge von mehren ſchönen Geſtalten zu entlehnen, um ſie in einem Bilde zu vereinen, und Goethe bemerkt ſehr richtig, daß, hätte wirklich Zeuxis die Schönheiten einer ganzen Stadt geſammelt, um eine einzige Schönheit aus deren einzelnen Theilen zu formen, gewiß nur ein ſchönes Ungeheuer daraus entſtanden ſeyn würde. Der Gliedermann (franz. mannequin) gehört auch zu den Modellen. — (Plaſtik.) Ein aus einer weichen Maſſe (Gyps, Thon) bei kleinen Gebilden wohl auch Wachs, vollſtändig ausgeführtes Werk, nach welchem daſſelbe ſodann genau aus härterem Stoffe (Sandſtein, Marmor, wohl auch Metall) nachgebildet wird. Hier iſt das Modell vorzüglich eigene Erfindung und Ausarbeitung des Künſtlers, alſo das eigentliche Kunſtwerk ſelbſt, welches nur darum vorerſt in weicherem Stoff ausgearbeitet wird, weil der härtere ſich nicht ſo leicht behandeln läßt; auch weil es ſehr ſchwer, ja oft unmöglich iſt, Verbeſſerungen an demſelben anzubringen. Die meiſten und größten Künſtler verfertigen gewöhnlich nur das Modell ganz mit eigenen Händen, die Ausführung in härteren Stoffen

wird geſchickten Schülern überlaſſen; nur die Ueberarbeitung iſt wieder Sache des Künſtlers, der ihm den Stempel der Vollendung aufdrückt. Ein Modell verfertigen, Figuren von Wachs oder Thon zu Abgüſſen machen, nennt man modelliren. Jener mechaniſche Künſtler, welcher nach genauem Maßſtabe Formen zum Vorbild verfertigt, heißt Modellirer, auch nach den verſchiedenen Zweigen ſeines mechaniſchen Faches: Modelltiſchler ꝛc. Jenen Künſtler, welcher zu Abdrücken oder Abgüſſen Formen in Holz, Stein ꝛc. ſchneidet, nennt man Modellſchneider (ſ. Malerei, Bildhauerkunſt, Bildformerkunſt). — (Bauk.) Ein nach dem verjüngten Maßſtabe von Holz, Pappe u. dgl. verfertigtes, einem größern Gebäude vollkommen ähnliches kleines Gebäude, wodurch man die einzelnen Theile desſelben genauer kennen lernt, als durch den Riß.

Moderato (ital., Muſik), mäßig; Zeitmaßbezeichnung, welche allein ſtehend eine zwiſchen Andante und Allegro ſchwebende Bewegung andeutet; als Beiwort gebraucht aber, z. B. allegretto moderato (abgekürzt mod^to) oder allegro moderato anzeigt, daß die durch Allegretto und Allegro bezeichnete Bewegung gemäßigt ſeyn muß. Man findet auch allegro ma molto moderato, ſchnell, doch ſehr gemäßigt.

Modern (Aeſth.), der Mode gemäß, das Neuere, überhaupt im Gegenſatze des Antiken (aber nicht mit romantiſch zu verwechſeln). Man pflegt das Moderne in der neueren Kunſt und Literatur von der Reformation zu datiren; unſere moderne, ſchriftſtelleriſche Jugend hält aber Alles für veraltet, und ſtellt das Moderne dem Idealiſtiſchen gegenüber. Die moderne Schreibart ſoll, wie der Verfaſſer der modernen Charakteriſtiken behauptet, darin beſtehen, daß ſie das Fremde verſchmähend, deren claſſiſcher Klang einſt Poeſie bringen ſollte (z. B. die griechiſche Mythologie), nur das Wirklichdaſeiende bringt. Wie lange wird es dauern, und eine neue Schule wird den Realismus der Geſinnung und Schreibart dieſer Modernen verſchlingen, um neues Moderne zu gebären, das wieder bald verſchwindet. Nur das Claſſiſche iſt auch dauernd.

Modulation (vom Lat., Muſ.), die Art und Weiſe, wie man die Tonart feſtſetzt und behandelt; doch wendet man jetzt gewöhnlich dieſes Wort an, um die regelmäßige und dem Ohre wohlthuende Führung der Melodie und Harmonie durch verſchiedene Tonarten zu bezeichnen. Betrachtet man die Modulation in dieſem zweifachen Sinne und bloß in Rückſicht auf die Melodie, ſo wird ſie, ſo lange man in keine andere Tonart ausweicht, darin beſtehen, daß man alle Stufen der Tonleiter mit einem angenehmen Geſange durchläuft, indem man öfter, jedoch ohne einförmig zu werden, die drei Haupttöne der Tonart, nämlich die Tonika, die Dominante und Unterdominante wiederbringt. Geht man in andere Tonarten über, ſo wird ein in der Melodie angebrachtes

Verſetzungszeichen genügen, um die Ausweichung zu begründen. Iſt z. B. die Haupttonart E dur, ſo genügt es, ein fis einzuweben, um den Uebergang in die Dominante g, oder ein b, um die Ausweichung in die Tonart der Unterdominante f anzukünden. In harmoniſcher Hinſicht bietet die Modulation größere Schwierigkeiten dar, die vornehmlich daher kommen, daß zwei vollkommene Accorde auf zwei neben einander liegende Stufen des Baſſes gelegt, z. B. der E-dur- und der D-dur-Accord, dem Ohre wehe thun, woraus die ſogenannte Octaven- und Quintenregel hervorgegangen iſt. Die Modulation iſt demnach um ſo wohlthätiger, je mehr und je wichtigere Stufen der Accord in der Grundtonart mit jenem der Tonart, in welche man ausweichen will, gemeinſchaftlich hat. So iſt die Ausweichung von E dur nach G dur, von E dur nach F dur angenehmer und natürlicher, als die von E dur nach E moll, weil Grundton und Quinte weſentlicher ſind, als die Terze, und ſo iſt hinwieder die Ausweichung von C dur nach E moll wohlthuender, als nach E dur, weil im erſten Falle zwei Stufen, im letzten Falle nur eine gemeinſchaftlich ſind. Die älteren Tonſetzer ließen nur Modulationen in verwandte Tonarten als regelmäßig gelten, z. B. von E dur nach G dur, nach F dur, nach A moll, nach E moll oder dur, nach D moll in der Gegenbewegung u. ſ. w. Die Neueren ſind hierin weniger gewiſſenhaft, bieten aber hie und da Härten. Modulationen in andern Tonarten ſind der Tonführung und Harmonie das, was das Gewürz den Speiſen; ſelten und mit Umſicht angewendet, erhöhen ſie den Wohlgeſchmack und reizen den Gaumen; zu oft gebraucht, ſtumpfen ſie die Geſchmacksnerven ab und bleiben wirkungslos.

Moduliren heißt eigentlich die Regeln der Modulation practiſch anwenden; daher ſagt man, dieſer oder jener Tonſetzer modulirt gut, das heißt, er verſteht und befolgt die Regeln der Modulation. Dieſes Wort wird jedoch auch oft als den Uebergang in eine andere Tonart bezeichnend gebraucht, und man ſagt z. B. hier hat der Tonſetzer nach B dur modulirt.

Modus (lat., Muſ.), die Grundtonart, in welcher die Schlußcadenz enden muß, wenn ſie den Zuhörer ganz befriedigen ſoll; man nennt indeſſen auch Modus jede Tonart, welche durch den Grundton, die Quinte und die Terz gehörig beſtimmt iſt, nur heißt der erſte modus principalis, Haupttonart, die andern heißen dagegen modi relativi, Nebentonarten. Dieſe drei weſentlichen Intervalle, Grundton, Quinte und Terze ſind in Durtonarten durch die mit dem Grundtone zugleich erklingenden Töne auf natürliche Weiſe gegeben, nicht ſo in Molltonarten. Nach d'**Alembert** iſt die Entſtehung dieſer letztern dadurch zu erklären, daß man einen zweiten Grundton geſucht hat, der, angeſchlagen, ebenfalls die Dominante des urſprünglichen mit erklingen machte.

Von E dur ausgehend, hört man z. B. mit dem c zugleich die Intervalle G und E, von Es ausgehend klingen g und b mit; da nun beiden Tonarten das g gemeinſchaftlich iſt, ſo ſtehen ſie in Verwandtſchaft mit einander, und der Mollaccord ces g iſt alſo dadurch erklärt. Aus der Stellung, welche die beiden halben Töne in der ſowohl Dur- als Molltonleiter annehmen, laſſen ſich nun die übrigen Intervalle ableiten und beſtimmen, und ſo iſt der Modus oder die Tonart ganz feſtgeſtellt. In den Molltonarten weichen freilich die Tonlehrer etwas von einander ab, indem einige darauf beharren, ſowohl im Hinauf- als im Herabgehen die Sexte als klein, die Septime aber als groß anzunehmen, z. B. c, d, es, f, g, as, h, c, und zwar bloß aus dem Grunde, um nicht aus der Tonart zu treten, und ſowohl hinauf als herab eine gleichmäßige Tonleiter zu haben. Jedoch entſchuldigen weder Zweckmäßigkeit noch Symmetrie die den Ohren durch das übermäßige Intervall angethane Beleidigung, und daher iſt der alte Gebrauch weit vorzuziehen. Jede Durtonart hat eine ihr entſprechende Molltonart, welche dieſelbe Vorzeichnung und ihren Grundton um eine kleine Terze abwärts vom Grundtone der Durtonart hat und eben ſo umgekehrt, z. B. C dur und A moll. Jede Durtonart hat auch eine gleichnamige Molltonart, welche drei Be mehr oder drei Kreuze weniger zur Vorzeichnung hat, ſo z. B. C dur und C moll; E dur und E moll. Ueber den Modus der Alten, bei denen er von großem Gewichte war, ſ. Griechiſche Tonarten. In den Muſikſtudien der Tonſetzer aus dem Mittelalter nannte man Modus eine gewiſſe Art, die relative Geltung der Noten durch ein gemeinſchaftliches Zeichen feſtzuſtellen. Der Modus war damals mit Takt faſt gleichbedeutend, und wurde gleich nach dem Schlüſſel durch Zirkel und Halbzirkel, mit oder ohne Puncte, mit den verſchiedenartig geſtellten Zahlen 2 und 3, ſpäter durch ſenkrechte Linien von verſchiedener Zahl und Größe bezeichnet. Das Wort Modus wird übrigens noch in folgenden Zuſammenſetzungen gebraucht:

Modus aeolius, authenticus, dorius u. ſ. w. (ſ. Griechiſche und Kirchentonarten).

Modus major, harte Tonart.

Modus major imperfectus }
Modus major perfectus } ſ. Modus.
Modus minor imperfectus }
Modus minor perfectus }

Modus pythicus, ein aus fünf Theilen beſtehender Geſang, der bei den pythiſchen Spielen unter Begleitung eines Inſtrumentes vorgetragen wurde.

Mönch (Bauk.), die ſenkrechte Spindel einer Wendeltreppe; die Spindel auf dem Gipfel eines Thurmes, welche den Knopf trägt.

Moll (vom Lat. mollis, weich, Muſ.), nennt man alle Tonleitern, Accorde und Modulationen, in welchen die kleine Terze des Grundtones aufwärts angewendet wird, daher Molltonarten, welche durch die kleine Terze des Grundtones aufwärts ſteigen. Den Molltonarten ſind die Durtonarten, in welchen die große Terze des Grundtones aufwärts vorkommt, entgegengeſetzt. Das Wort minore (klein) hat dieſelbe Bedeutung wie moll (vergl. den Art.: Modus).

Moloſſus (vom Griech., Metrik), ein aus drei Längen beſtehender Vers, z. B.:

— — — | — — —
Weltmeers Wuth, Schauſpielhaus;

er iſt kraftvoll und erhaben, aber öfter wiederholt und übel geordnet, auch ſchwerfällig und ſchleppend.

Molto (ital., Muſ.), ſehr oder viel; wird bei Zeitmaß- und Vortragsbezeichnungen in intenſiver Bedeutung angewendet, z. B. Allegro molto oder di molto, ſehr geſchwind, largo molto, ſehr langſam, molto forte, ſehr ſtark, con molta espressione, mit vielem Ausdrucke. Seltener kommt der Superlativ moltissimo vor, z. B. Allegro con moltissimo moto, Allegro mit ſehr vieler Bewegung.

Monochord (vom Griech. μονος, ein, und χορδη, Saite, folglich Einſaiter oder Klangmeſſer; Muſ.), ein Inſtrument, welches dazu dient, die Tonverhältniſſe zu beſtimmen. Es beſteht gewöhnlich aus einem, 3 bis 4 Fuß langen und 3 bis 6 Zoll breiten Käſtchen mit einigen Wirbeln, und iſt am Ende mit zwei niedrigen Stegen verſehen, um einige Drahtſaiten darauf ziehen zu können. Zwiſchen dieſen beiden Stegen ſind die Tonverhältniſſe genau abgetheilt und verzeichnet, damit ſie mittelſt eines unter die Saiten zu ſchiebenden, beweglichen blechernen Steges hörbar gemacht werden können. Die Länge der Saite, welche dazu erfordert wird, dieſen oder jenen Ton anzugeben, beſtimmt das Tonverhältniß. Noch richtiger geben es indeſſen die Schwingungen der Saiten in einer gegebenen Zeit an. Vergl. die Art.: Klang und Verhältniß der Intervallen.

Monochrom (von μονος, ein, und χρομα, Farbe; Malerei), ein Kunſtausdruck für Gemälde, die mit einer einzigen Farbe, z. B. Grau in Grau (ſ. d.) ausgeführt ſind. Leveſque ſagt über dieſe Art von Malerei: Weil die einfache Malerei auf die Reize der Farben Verzicht leiſtet, ſo muß ſie dieſen Mangel durch alle andern Schönheiten der Kunſt wieder erſetzen, beſonders aber durch jene der Form und des Ausdruckes. Sie übernimmt die Verpflichtung, zu unſerer Seele zu ſprechen, unſerem Verſtande genug zu thun, indem ſie die Beſtechung des Auges durch Farbenzauber aufgibt. Uebrigens iſt es nicht wohl dienlich, große, aus-

geführte Gemälde monochrom zu behandeln, indem ſie bei der ſorgfältigſten Ausführung im Großen eine in der Natur der Sache liegende Eintönigkeit nicht vermeiden können. Große Meiſterſtücke dieſer Art von dem berühmten Mantegna beſitzt die kaiſerliche Gemäldegallerie in Wien. Die oft herrlichen Gemälde auf antiken Vaſen (z. B. den hetruriſchen), entweder roth auf ſchwarzem Grunde oder umgekehrt, gehören ebenfalls zu dieſer Gattung; ſ. Camaieu.

Monodrama (Poetik), eine ſceniſche Darſtellung, in welcher nur eine Perſon handelnd und ſprechend auftritt, und die gewöhnlich von einer paſſenden Muſik begleitet wird; vergl. Melodram.

Monogramm (vom Griech., Handzeichen, Namenszug; Graphik), jenes Zeichen, welches der Künſtler zur Beglaubigung ſeiner Arbeit in irgend einem Theile eines Gemäldes oder Kupferſtiches anbringt. Gewöhnlich ſind es die Anfangsbuchſtaben des Vor- und Zunamens des Künſtlers in einander verflochten, oder auf verſchiedene Weiſe zuſammengeſtellt, wie z. B. bei Albrecht Dürer ſtets ; oft wurden die Namen auch ganz ausgeſchrieben, wie z. B. bei Hans Holbein, Adr. Brouwer u. A.; oft bediente man ſich auch bildlicher, gewöhnlich analoger Zeichen; ſo hat z. B. Hanns Scheuffelein eine kleine Schaufel ꝛc. In älterer Zeit waren bei Kupferſtichen die Monogramme in einem Winkel oder im unteren Ende des Bildes angebracht; in neuerer Zeit befindet ſich dasſelbe außer dem untern Rande rechts auf dem weißen Papier, und beſteht aus dem ausgeſchriebenen Namen des Künſtlers, dann vor oder nach: sculpsit; links iſt der Name des Malers oder Zeichners angebracht. Uebrigens wurden, beſonders in früheren Zeiten, die Monogramme öfters trügeriſch nachgeahmt, und gaben zu häufigen Verfälſchungen Anlaß; ſo hat man z. B. ganze Suiten Copien von Dürer's Kupferſtichen und Holzſchnitten mit deſſem Monogramm, wovon die beſſeren, von den ausgezeichneten Künſtlern Marc-Anton Raimondi, Johann und Hier. Wierix geſtochen, oft nur geübte Kenneraugen von den Originalen unterſcheiden können. Eben ſo bei Gemälden; daher die außerordentliche Menge von Raphaels, Correggio's ꝛc. Glücklicher Weiſe ſind die meiſten dieſer Pſeudonymen nach England verſchleppt, wo ſich deren Beſitzer auf den einzelnen Landhäuſern an den eingebildeten Kunſtſchätzen laben, ohne der Kunſtwelt durch deren Entführung und Cernirung beſonders großen Nachtheil zugefügt zu haben. Indeſſen finden ſich auch auf dem Continente und in den vorzüglichſten Gallerien derlei imaginäre Präzioſa; jeder wahre Künſtler und Kunſtkenner hat es längſt aufgegeben, ein Kunſtwerk nach dem Monogramm zu beurtheilen; große Meiſter haben der individuellen Eigenſchaften zu viele, die das Urtheil bei weitem

[illegible]

richtiger leiten, als ein leicht nachzuahmendes Monogramm. Indeſſen iſt das Studium der alten Monogramme für die Erläuterung und Kritik der Denkmäler und Kunſtwerke des Mittelalters von der größten Wichtigkeit. Noch iſt zu merken, daß vor Alters auch Umriſſe und einfache Zeichnungen Monogramme genannt wurden.

Monographie (von μονος, einzig, und γραφειν, ſchreiben, Alleinſchreibung) iſt die einem einzelnen Gegenſtande eigens gewidmete Schrift, gewöhnlich aus der Naturgeſchichte, wo daher das Beſchriebene als ein für ſich beſtehendes Ganze mit großer Wichtigkeit und Ausführlichkeit behandelt wird. Wenn Krug meint, die einzelnen Artikel in philoſophiſchen Wörterbüchern ſeien auch lauter kurze Monographien, ſo ſtimmt dieß mit dem weſentlichen Charakter der Monographien, der Ausführlichkeit, nicht überein; dagegen ſind Biographien als Monographien zu betrachten, indem ſie bloß die Lebensbeſchreibung eines Menſchen enthalten.

Monokolon (Metrik) ſ. Kolon.

Monolog (von μονος, allein, und λογος, die Rede, Alleingeſpräch). In beſonders wichtiger Lage äußert man oft unwillkürlich ſeine Gedanken und Empfindungen laut, vorzüglich Menſchen von lebhafterem Charakter; dieß mit ſich allein laut reden, ein Selbſtgeſpräch führen, heißt Monolog, und dient dem dramatiſchen Dichter, die Charaktere zu enthüllen, das innere Räderwerk zu zeigen — denn gegen ſich ſelbſt iſt man doch gewöhnlich wahr — und uns überhaupt mit Motiven, Stimmungen und Abſichten vertraut zu machen. Nur ſei der dramatiſche Dichter im Gebrauche der Monologe ſparſam, und rechtfertige den lauten Ausbruch der Rede durch die Situation ſelbſt, welche die ſprechende Perſon entweder in leidenſchaftlicher Aufregung oder in tiefer Reflexion zu bringen, und dadurch die laute Ergießung des überſtrömenden, vom Herzen auf die Lippe tretenden Gedankens zu rechtfertigen, beſonders geeignet ſeyn muß. Die Betrachtung pflegt dann oft in Empfindung überzugehen, und das Dramatiſche einen lyriſchen Charakter anzunehmen; z. B. in den berühmten Monologen der Schiller'ſchen Johanna oder Mortimer's in Maria Stuart u. A. Der Monolog ſei kurz, um nicht zu langweilen, was die Regel aller Regeln iſt.

Monometer (Metrik), ein eintaktiger Vers oder auch ein aus einem gleichen Metrum beſtehendes Gedicht, z. B. aus lauter Trochäen.

Monopodie (Metrik) ſ. Dipodie.

Monoton (vom Griech., eintönig, Aeſth.) ſ. Einförmigkeit. In der Declamirkunſt heißt monoton der Mangel der Stimmenveränderung nach der verſchiedenen Wortbedeutung. So verſchieden die Empfindungen, ſo verſchieden müſſen auch die Zeichen aus-

geſprochen werden, welche die Gedanken vertreten. — (Malerei.) Ein Gemälde heißt monoton, wenn zu wenig Farbenwechſel darinnen iſt; dann ſcheint es von einem gewiſſen Trübſinn überſchattet, der das Auge mehr einſchläfert, als zur Beſchauung erweckt. — (Muſ.) Monoton wird ein Muſikſtück, wenn dieſelben Töne oft wiederholt werden, oder häufige Schlußfälle auf eine und dieſelbe Note kommen, wenn der Tonſetzer zu lange in einer Tonart verweilt oder gleiche Inſtrumente zu häufig anwendet. Ein Beiſpiel von Monotonie gab Spohr in ſeiner Oper: Zemire und Azor.

Monotriglyph (gr., Bauk.), eine Verzierung der doriſchen Säulenordnung, da zwiſchen zwei Säulen zur Seite nur ein Triglyph ſteht, obgleich zwiſchen den beiden mittlern Säulen drei Triglyphe ſtehen.

Mora (lat., Verweilung; Metrik) hießen die Alten die Taktzeit, oder das Zeitgewicht, welches bei dem Geſange auf die Silben gelegt wurde. Eine lange Silbe ſcheint unabänderlich zwei kurze oder zwei Morae, eine kurze nur eine Mora (Zeittheilchen) gegolten zu haben; daher das Maß der kurzen Silben eine Grundeinheit des Silbenmaßes iſt.

Moralitäten (Theater), alte franzöſiſche Schauſpiele moraliſchen Inhalts; eine Art allegoriſch-mythologiſcher Farcen.

Morendo (ital., Muſ.), ſterbend, ganz erlöſchend; muſikaliſche Vortragsbezeichnung, welche als der höchſte Grad des Pianiſſimo angewendet wird, und anzeigt, daß die Töne faſt bis zum Erlöſchen ſchwach geſungen oder geſpielt werden müſſen. Einige bedienen ſich dafür des Ausdruckes moriente. Beide werden mor. abgekürzt.

Mordent, Mordant (Muſ.), ein mehr oder minder unvollendet bleibender Triller ohne Nachſchlag; eine Verzierung der Melodie. Wechſelt der melodiſche Hauptton mit der unmittelbar darüber liegenden Tonſtufe mehrmals geſchwind ab, jedoch ſo, daß der Accent auf die Hauptnote fällt, ſo entſteht der lange Mordent, deſſen Zeichen ∿ iſt. Wechſeln die beiden Töne nur einmal ab, ſo iſt der Mordent kurz oder einfach und weich, durch ./. angedeutet, jetzt aber faſt durchaus in Noten ausgeſchrieben. Ein langer Mordent nähert ſich übrigens ſo ſehr dem Pralltriller, daß der Unterſchied faſt unmerklich iſt, und höchſtens darin beſteht, daß der Pralltriller ſchärfer und geſchwinder ausgeübt werden muß.

Moresken (Bauk.), eine aus fantaſtiſchem Laubwerk durch einander gewundene Verzierung; ſ. Grotesk.

Moſaik, muſiviſch (Plaſtik), die künſtliche Zuſammenſetzung (gewöhnlich durch Verbindung mit Kitt) von Natur- oder mittelſt Kunſt gefärbten Steinen, Glas- und Marmorſtücken, ja ſelbſt von Hölzern, um denſelben, in einer gewiſſen Entfernung, Aehnlichkeit mit einem durch den Pinſel hervorgebrachten Gemälde zu geben. Die Ge-

ſchichte der Moſaik reicht bis in das früheſte Zeitalter, ja ſie gränzt bis an das Gebiet des Fabelhaften, daher auch ihr Urſprung ſo verſchieden angegeben wird. Einige leiten ihn gar aus Moſes Zeiten ab, und machen dieſen zum erſten Erfinder und Namenspathen dieſer Kunſt; andere von Muſa (nach dem Begriffe von Zierlichkeit, Schönheit), wieder andere von einer bei den Griechen den Muſen geweihten und auf dieſe Art verzierten Grotte (*Μουσειον*, Muſeum). So viel ſcheint gewiß, daß die byzantiniſchen Griechen dieſe Kunſt nach Italien brachten; ihr Urſprung liegt jedoch in unentwirrbarem Dunkel. Die häufige Ausgrabung römiſcher, griechiſcher, ja ſelbſt egyptiſcher Monumente (vorzüglich Fußböden) mit Moſaikarbeit zeugt indeſſen ſowohl von dem hohen Alter, als der einſtmaligen großen Verbreitung dieſes Kunſtzweiges. Da jedoch bei der Moſaik ſowohl Erfindung als freie Ausführung wegfallen, ſo iſt dieſelbe nur in techniſcher Hinſicht der Kunſt verwandt, und wird daher in neueſter Zeit nur angewendet, Originalgemälde berühmter Meiſter zu copiren, welchem Zwecke ſie durch den großen Vorzug der faſt unverwüſtlichen Dauer dieſer Art Gemälde vollkommen entſpricht. Vorzüglich iſt dieſes bei Gemälden wünſchenswerth, die ſchon dem Zahne der Zeit, oder ungünſtigen örtlichen Verhältniſſen zum Opfer zu werden drohen, wie dieß z. B. mit dem herrlichen Frescogemälde Leonardo da Vinci's, das letzte Abendmahl, der Fall war, das uns durch Raffaelli's großes Moſaikbild wenigſtens zur wehmüthigen Erinnerung aufbewahrt wird. In neuerer Zeit erhielten ſich vorzüglich zwei Arten der Moſaikmalerei: die römiſche und florentiniſche; bei erſterer werden die Gemälde aus kleinen Steinen zuſammengeſetzt, wodurch eine größere Feinheit und Mannigfaltigkeit der Farben möglich wird; letztere bedient ſich größerer Steine, iſt daher bei weitem mühſamer, und nur für kleinere Gemälde anwendbar. Im Allgemeinen iſt das techniſche Verfahren bei der Moſaik folgendes: Auf einem Grunde von ſtarken, eiſenumklammerten Plattſteinen, der noch von einer dickeren Einfaſſung eingeſchloſſen iſt, wird der dazu geeignete Kitt dick aufgetragen; worauf, ſo lange dieſer noch weich iſt, die Stein- oder Glasſtücke, der Vorzeichnung gemäß, eingeſetzt werden, wobei der Künſtler jedoch das Original beſtändig vor Augen haben muß. Iſt dann der Kitt gleich dem Steine hart geworden, ſo wird die Platte polirt und das Werk iſt fertig. Wird mit der Zeit die Oberfläche durch Rauch, Schmutz ꝛc. verdorben, ſo darf man ein ſolches Gemälde nur abſchleifen laſſen, um die Farben wieder in ihrer urſprünglichen Schönheit zu erhalten. Man hat deßhalb auch in der neueſten Zeit die Erfindung zur Vervielfältigung ſolcher Gemälde gemacht, indem man die Tafel mit dem Gemälde in 2 — 3 Platten quer durchſägt, und dadurch eben ſo viele gleiche Gemälde erhält. Die ſchätzbarſten

Kunſtwerke der Moſaik beſitzt gegenwärtig die Peterskirche in Rom. Aus der neueren Zeit die Copie des Abendmahls von Leonardo da Vinci im Wiener Belvedere.

Motette (vom Ital., Muſ.). Urſprünglich ein fugenartiges Tonſtück für den vierſtimmigen Chor, zu welchem der lateiniſche Text aus der Bibel genommen wurde. Jetzt verſteht man darunter gewöhnlich ein Muſikſtück für eine oder mehre Soloſtimmen, mit oder ohne Chor, deſſen Text den Pſalmen oder Hymnen entnommen iſt, und das mit Inſtrumentalbegleitung in der katholiſchen Kirche ſtatt eines Offertoriums geſungen wird. Sebaſtian und Emanuel Bach, Graun, und die beiden Haydn haben die beſten Motetten geliefert.

Motiv (von Motus, Bewegung, Aeſth.), Beſtimmungsgrund. Man bezeichnet damit die Triebfedern der Handlung, die Grundurſache der ſtufenweiſe ſich ergebenden Wirkungen, die der epiſche und dramatiſche Dichter, wenn er anders ein organiſches Kunſtwerk liefern will, veranſchaulichen muß, um das Ganze zu begründen und nicht vage und willkürlich zu erſcheinen. — (Muſ.) Der Hauptgedanke, das Hauptthema eines Tonſtückes, dasjenige, auf welches der regelrechte Componiſt das ganze Gebäude ſeiner Schöpfung aufführt und ſtützt. Es gibt indeſſen nebſt dem Hauptmotive auch Nebenmotive, doch müſſen letztere, wie contraſtirend ſie auch beim erſten Blicke erſcheinen, ſich doch natürlich in das Hauptmotiv verknüpfen laſſen. Wir werden jetzt mit Motivenſammlungen aus beliebten Opern, mit Rondos, Potpourris und Fantaſien über Roſſini'ſche, Auber'ſche, Bellini'ſche und andere Motive nur zu ſehr überſchwemmt.

Moto (ital., Muſ.), Bewegung, con moto, mit Bewegung, con più moto, mit mehr Bewegung, auch zuweilen moto, jedoch irrig, im abſoluten Sinne, für bewegter. Moto precedente, in der vorhergehenden Bewegung; ſ. l'istesso tempo und tempo primo.

Motto (ital.), Denk- und Sinnſpruch. Einige Verſe, eine Sentenz ꝛc. eines Autors an der Spitze eines Werkes, auch Abſchnittes. Solch ein proſaiſcher oder poetiſcher Funke pflegt gewöhnlich einem fremden Autor von Gewicht entnommen zu ſeyn, um als Autorität zu gelten; daher auch ſich auf den Inhalt zu beziehen und gleichſam als eine kleine Einleitung den Hauptgedanken in ſich zu faſſen. Walter Scott u. m. A. haben oft ſehr glückliche Mottos aus verſchiedenen Schriften, die wunderbar paſſen, weil ſie ſelbe eigens dazu erfunden haben.

Mühſame Manier iſt eigentlich ein Pleonasmus, denn jede Manier iſt mühſam, eben weil ſie nicht Natur, ſondern Manier iſt. In der Kupferſtecherkunſt heißt aber par excellence mühſame Manier eine Manier, wo die Schatten und Halb-

ſchatten aus kleinen, ohne Ordnung in einander laufenden Strichen und Puncten verfertigt werden.

Mürbigkeit (Malerei); das Weiche und Sanfte bei Gemälden (im Gegenſatze des Geleckten), vorzüglich in der Nachahmung des Fleiſches. Im Uebermaße angewendet, erhalten alle Gegenſtände eine unnatürliche, glatte und glänzende Oberfläche. Daß auch ſelbſt die härteſten Maſſen unter dem Meißel des Künſtlers Mürbigkeit erhalten, beweiſen Canova's und Thorwaldſen's Meiſterwerke.

Multiplication der Verhältniſſe ſ. Verbindung der Verhältniſſe.

Mundſtück (Muſ.); der weitere oder engere trichterförmige Theil, beſonders bei den Blechinſtrumenten, als Horn, Trompete, Poſaune, Serpent, Ophycleide u. A., der auf das Inſtrument geſteckt und an die Lippen geſetzt wird. Der Bau des Mundſtückes trägt viel zur Schönheit des Tones bei. Ein zu enges Mundſtück geſtattet zwar die hohen Töne leichter zu nehmen, aber die Qualität des Tones wird ſchlechter. Ein zu breites taugt nur für die tiefen Töne, darum iſt ein Mundſtück mittlerer Größe weit vorzuziehen, denn Prim und Secund können ſich deſſen bedienen, und der Ton der Altpoſaune z. B. gewinnt dadurch an Körper und Kraft. Bei der Oboe und dem Fagotte, ſo auch beim engliſchen Horne, nennt man das Mundſtück das Rohr, bei den Clarinetten und dem Baſſethorne den Schnabel.

Muſchelfarben (Malerei), die in von Muſcheln getrennten Schalen aufbewahrten Saftfarben.

Muſchelwerk (Bauk.), Wändeverzierung durch Muſcheln; gewöhnlich in Grotten, auch als Nachahmung durch Bildhauer und Maler.

Muſette (franz., Muſ. u. Tanzk.), eine Art Sackpfeife oder Dudelſack, beſonders aber diejenige Art derſelben, die mit einem Blaſebalg verſehen iſt; ſ. Sackpfeife. Da dieſes Inſtrument in der Tiefe den Grundton und die Dominante desſelben anzugeben und lang gehalten nachzubrummen pflegt, ſo hat man die gigue-ähnlichen Stücke, die zuweilen in Opern bei ländlichen Scenen vorkommen, und wo der Baß auf obige Art bloß den Grundton anſchlägt, während die Violoncelle oder Violen die Dominante desſelben aushalten, Muſette genannt. Endlich gab man auch dieſen Namen einem veralteten Tanze, deſſen lebhafte Melodie in $\frac{6}{8}$ Takte geſetzt wurde.

Musica ficta war nach einigen Tonlehrern in der Muſik des Mittelalters das, was man jetzt Punctiren einer Singſtimme nennt, nämlich ſich bei dem Vortrage einer Soloſtimme anderer Töne, als der in der Stimme vorgeſchriebenen, bedienen; vorausgeſetzt, daß darunter Melodie, Harmonie und Ausdruck nicht

Staatliche Bibliothek Bamberg

leiden. Trotz dieſer Erklärung bleibt jedoch die wahre Bedeutung dieſes Ausdruckes noch zweifelhaft.

Muſik (von Muſe, weil ſie die Muſen erfunden haben ſollen, was alſo eigentlich auf alle ſchönen Künſte paßt; Aeſth.). In engerer Bedeutung die Kunſt, die Töne auf eine dem Gehörſinne angenehme Weiſe zu verbinden, und dadurch Empfindungen ſowohl auszudrücken als zu erwecken. Schon das Medium, der Stoff der Muſik, behaupten neuere Aeſthetiker (deren Ausſprüche und Bemerkungen über dieſen Gegenſtand um ſo mehr angeführt zu werden verdienen, als ſie meiſtens mehr als der Muſiker von Profeſſion ſich auf einen hohen Standpunct zu ſtellen, und, durch das Techniſche der Kunſt unbeirrt, ihre Wirkungen und Tendenzen heller und unbefangener zu erkennen und zu würdigen vermögen), erregen für ihre äſthetiſche Würde ein günſtiges Vorurtheil. Sie ſpricht, ſagt Wienbarg, durch den Sinn des Gehörs zu uns; ihr Medium, die Luft, iſt unſichtbar, wie die Töne, welche ſie hervorruft; in dieſem Unſichtbaren wirkt ſie ſelber als etwas Unſichtbares, als etwas aus einer fremden Welt, und zwar nicht als Todtes, Unbewegtes, Ruhendes; ſondern als etwas Eilendes, Fließendes, über, neben, unter uns Schwebendes. Ihre Melodien ſind uns die Sinnbilder unſerer geiſtigen Regſamkeit; unſere ſtummen Gefühle, Ahnungen, Hoffnungen, unſere Schmerzen und Freuden, alles wird laut in unſerer Bruſt; wir fühlen doppelt ſtark, allein wir erheben uns über den Schmerz und genießen dieſen nur als Ton, der unſer Herz entzückt, ohne im Herzen einen Stachel zurück zu laſſen. — Die Muſik iſt in der That die allgemeinſte, ſo wie die reinſte der Künſte; die allgemeinſte, denn die durch Töne ausgedrückten Empfindungen individualiſiren ſich nicht; die in Tönen gemalte Freude, der durch Töne geſchilderte Schmerz bleiben Freude und Schmerz, mag ſie das Ohr eines durch Bildung ausgezeichneten, oder eines noch halb wilden Menſchen, eines Königs oder eines Bauers vernehmen; nach ihrer Weiſe werden beide von dem ſich in Tönen ausſprechenden Gefühle ergriffen, beide zum Mitgefühle angeregt werden. Sie iſt die reinſte der Künſte, denn für ſich und unvermiſcht mit der Poeſie vermag die Muſik keine unedle Begierde, keine die Menſchheit verunehrende Leidenſchaft auszudrücken. Sie ſcheint ein Abglanz aus höhern Sphären, wohin auch immer ihre Töne den Zuhörer zurückführen, als zu dem einzigen Aſyle, wo der Seele wohl wird. Iſt die Muſik, fragt Balzac, für weiche, poetiſche Seelen, für leidende und verwundete Herzen nicht ein Text, den ſie nach Maßgabe ihrer bald lebendigeren, bald ſchwächeren Erinnerungen auslegen? Bedarf es eines dichteriſchen Gemüthes, um ein Muſiker zu ſeyn; bedarf es nicht auch der Poeſie und der Liebe, um die großen Muſikwerke zu vernehmen und zu verſtehen? Die Religion, die Liebe und die Muſik, ſind ſie nicht

Staatliche Bibliothek Bamberg

der dreifache Ausdruck eines und desſelben Seelenzuſtandes, des Dranges nach unendlicher Erweiterung und Ausdehnung, von dem jedes edle Herz gequält wird? Dieſe drei Poeſien erheben ſich alle zu Gott, der alle irdiſchen Empfindungen löſet. Darum wird auch dieſe heilige, jedoch menſchliche Trias von dem Abglanze der unendlichen Größe Gottes verklärt; Gottes, den wir uns nie anders als von den Gluten der Liebe, den goldenen Harfen der Tonkunſt, von Glanz und Harmonie umgeben, vorſtellen. Iſt er nicht das Prinzip und der Zweck unſerer Hervorbringungen? — Die Alten hatten von der Muſik einen ſehr hohen Begriff, der jedoch von der ſpiritualiſtiſchen neuern Anſicht noch überflügelt wird; ſie nannten ſie nach Ariſtides Quintilianus die Kunſt des Schönen und Anſtändigen in Stimmen und Geberden, gleichſam das Gefühl von Ebenmaß, Schicklichkeit und Harmonie, das unſer ganzes Weſen durchdringen, und das Leben, wie alle Theile einer regelmäßigen Tonſchöpfung, den Geſetzen des Schönen unterordnen ſoll. Und wirklich ſcheint die Sprache der Alten ſchon für ſich eine Muſik geweſen zu ſeyn; von einer höchſt einfachen Melodie unterſtützt, an welcher die religiöſen Vorſchriften etwas zu ändern verboten, von wenigen und dürftigen Inſtrumenten begleitet, erhoben ſich ihre, der Gottheit geweihten Geſänge, von vielen tauſend Stimmen im Einklange oder in der Octave geſungen, und brachten eine unbeſchreibliche Wirkung hervor. Später gaben die ſceniſchen Spiele, welche meiſtens von Tanz begleitet waren, der Muſik einen andern Charakter und ausgedehntere Wirkſamkeit; dennoch blieb ſie höchſt einfach, wie einige Kirchengeſänge beweiſen, welche noch aus dieſer Zeit ſtammen ſollen, und die Bemühungen der Päpſte Gregor und Ambroſius bezweckten zwar die leichtere Anwendung der Tonzeichen, konnten jedoch keine durchgreifende Umſtaltung der Muſik der Alten bewirken. Im achten Jahrhundert kam die erſte Orgel nach Frankreich, und dieſes, damals noch ſehr rohe und unvollkommene Inſtrument wurde bald in allen Kirchen Italiens, Frankreichs und Englands eingeführt. Nun machte die Muſik ſchon ſchnellere Fortſchritte; die bisher allein und unbeſchränkt herrſchende Melodie wurde mit der Harmonie verbunden, und fand an ihr eine mächtige Stütze; Guido von Arezzo erfand im eilften Jahrhunderte das neue muſikaliſche Syſtem, das die italiſchen und flamändiſchen Künſtler, beſonders Franco aus Cöln, die Minſtrels und Troubadours vervollkommneten, und ohne die, ſolcher finſtern Zeiten würdige, aus den falſch verſtandenen Schriften der Alten hervorgehende, mathematiſche Richtung, welche die Tonkunſt verfolgte, wobei Empfindung und Ausdruck den Künſten des Contrapuncts ſtets geopfert wurden, hätte ſich ſchon weit früher die Muſik ſelbſtändiger gebildet, und zu größerer Vollkommenheit emporgeſchwungen. Nun kam Pale-

ſtrina; früher ſchon wurden Opern gegeben, Lulli, Rameau, Händel, Haſſe, Gluck bahnten den Weg, den Haydn, Mozart und Beethoven als Sieger durchliefen; die Inſtrumentalmuſik zeigte ſich bei vervollkommneten Tonwerkzeugen im vollen Glanze, und endlich ſtand die Tonkunſt als ſelbſtändige Kunſt, imponirend und mit unermeßlichen Mitteln gerüſtet, da. Wenn man nun unterſucht, welchen Stufengang die Muſik durchläuft, und warum ſie ſo heftig auf den Menſchen wirkt, ſo wird man als erſten Grund dieſer Wirkung den Rhythmus und die ſtrenge Eintheilung der Zeit in Takte annehmen müſſen. Ein Tambour, der einen Marſch ſchlägt, vermag ſchon allein die Lebensthätigkeit des Menſchen zu erhöhen, und ihn in Bewegung zu ſetzen; beim Schalle einer Trommel allein tanzen viele wilde Völkerſchaften. Nächſt dem Rhythmus oder der ſymmetriſchen Takteintheilung wirkt dann die Melodie auf den Zuhörer; ſein Ohr faßt ſie, er ſingt ſie nach, ſie dient ihm als Erheiterung in frohen, als Troſt in trüben Stunden; dieſen Gang hat auch die allmähliche Entwicklung der Tonkunſt beobachtet. Die Alten kannten nur den Takt und die Melodie. Ein geübteres Gefühl, ja ſchon wahre Kunſtbildung, ſetzt die Harmonie voraus, und alle Schönheiten eines gehörig rhythmiſch, melodiſch und harmoniſch gebauten Tonwerkes zu würdigen, iſt nur wenigen Auserwählten gegeben, kann nur durch Selbſtübung oder vieles Zuhören erworben werden; die große Maſſe der für Muſik empfänglichen Menſchen wird dieſem Genuſſe ewig fremd bleiben. In ſo weit könnte man auch annehmen, daß die für Rhythmus und Melodie ſtumpfen Gemüther, für das Wohlanſtändige, nach den Geſetzen der Schönheit Geregelte, überhaupt wenig Sinn haben. Aus dieſer ſtufenweiſen, in der Natur begründeten, Entwicklung der Wirkſamkeit der Tonkunſt erhellt aber auch, wie wenig die einſt ſo beliebten Künſte des Contrapunctes geeignet ſind, auf die Gemüther der Menſchen zu wirken, und daß die ſogenannte gelehrte Muſik nur eine Verirrung des menſchlichen Geiſtes iſt. Wie dauern mich die Leute, ſagt Karr, welche ein altes, nichtiges, unbedeutendes Tonwerk gelehrte Muſik nennen, und darüber faſt vor Entzücken vergehen können. Sie weinen, winden ſich, ſchreien laut auf über bloß conventionelle Schönheiten. Muſiker, ſelbſt jene, die Talent haben, nehmen daran Vergnügen, Schwierigkeiten zu beſiegen; ſie ſpielen ganze Stücke auf einer Saite der Violine, ſtatt ihr Talent darauf zu wenden, ihren vier Saiten mehr Ausdruck zu geben, oder eine fünfte Saite zu erfinden. Sie führen ſolche Schwierigkeiten aus, daß die Muſik, ſtatt durch die Ohren zur Seele zu ſprechen, geſehen werden muß und zu den Augen ſpricht. Man muß ſich darüber verwundern, daß der Muſiker ohne Balancierſtange ſpielt, man fürchtet ihn fallen zu ſehen; als ob die Kunſt eher in Erſtaunen ſetzen, als

rühren ſollte. In der That vergeſſen alle dieſe muſikaliſchen Wundermänner, daß die Muſik weſentlich lyriſch iſt, und hauptſächlich Empfindungen ausdrücken und erwecken ſoll. Man ſollte denken, ſagt Wienbarg, daß die Muſik diejenige unter den Künſten wäre, welche am wenigſten Gefahr liefe, ihr eigenthümliches Gebiet zu verkennen; allein die Erfahrung hat gelehrt und lehrt noch täglich, daß der Muſiker bald den Maler, bald den Dichter zu überbieten ſtrebt, und dabei die eigenthümliche Würde ſeiner Kunſt außer Augen ſetzt. Im Gegenſatze zu einer Muſik, deren Noten weder einer Empfindung, noch einer Idee entſprechen, die, wie meiſtens die italiſche, ein reines, gedankenloſes, ſchwelgeriſches Tonſtück ausdrückten, bildete ſich eine Charaktermuſik, die aus lauter Andeutungen, phyſiſchen und geiſtigen, beſtehen ſollte, die Gewitter, Mondſcheinlicht, Pferdegalopp nachahmte, und alles Maleriſche und Dichteriſche ohne Ausnahme in ihr unnatürlich erweitertes Gebiet aufnahm. Nicht zu läugnen iſt es, daß die eigentliche Muſik, die ſelbſtändig ſich in höchſter Kraft in den großen Symphonien Mozart's und beſonders Beethoven's entwickelte, verklärt zum Himmel ſtieg und die Zeitgenoſſen zur Bewunderung hinriß, in der neueſten Zeit einen Rückſchritt gemacht zu haben ſcheint, und von der ſonnigen Höhe, die ſie erklommen, allmählich herabzuſinken droht. Auch dieß erklärt der bereits erwähnte Schriftſteller. Er ſagt: die Muſik bedarf des Spiritualismus, daher ſind ihre größten Meiſterwerke aus einer ſpiritualiſtiſchen Anſicht und dem Glauben entſtanden. Jetzt, wo der Menſch müde wird, ſein Glück nur im Jenſeits zu ſuchen, und die Abtödtung des Fleiſches als verdienſtlich anzuſehen, nimmt auch die Muſik einen anderen Charakter an; ſie ſchmeichelt mehr dem Ohr, betäubt es mitunter, aber die Zeit ihrer Blüte iſt vorüber. Unterſucht man nun, welche Stelle die, nunmehr ſelbſtändig gewordene, Muſik unter den Künſten einnimmt, und was große Männer, ſowohl philoſophiſche als dichteriſche Genies, von ihr gehalten haben, ſo dürfen wir nur wieder den Worten des zuerſt genannten Schriftſtellers folgen. Er ſchreibt: Kant, in ſeiner Kritik der Urtheilskraft, ſagt: daß ſie unter den Künſten den größten Genuß, aber für ſich die wenigſte Cultur gewähre, indem ſie mit bloßen Empfindungen ſpiele, welche auf unbeſtimmte Ideen von Affecten führen. Hegel ſagt, ſie gebe ihm zu wenig zu denken. Luther, der ſelbſt die Flöte und die Laute ſpielte und auch ſang, ruft dagegen aus, daß nach der Theologie keine Kunſt ſey, ſo mit der Tonkunſt kann verglichen werden. Es iſt nur Mangel an Tonſinn, an kindlicher Stimmung, an poetiſch webenden Gefühlselementen, was Kant und Hegel zur Herabſetzung der Muſik beſtimmte. Die Töne, ſagt Heinſe, greifen die Nerven und alle Theile des Gehöres an,

und verändern dadurch das innere Gefühl außer allen Vorſtellungen der Fantaſie. Unſer Gefühl ſelbſt iſt nichts anderes, als eine innere Muſik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven. Die Muſik rührt ſie ſo, daß es ein eigenes Spiel, eine ganz beſondere Mittheilung iſt, die alle Beſchreibung von Worten überſteigt. Sie ſtellt das innere Gefühl von außen in der Luft dar. Von der Muſik muß jede Kunſt, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirkſamkeit übertroffen werden, wie der Körper vom Geiſte; denn ſie iſt Geiſt, verwandt mit der Natur der in uns wohnenden Kraft, der Seele, der Bewegung. Was anſchaulich dem Menſchen nicht werden kann, wird ihm durch Muſik mittheilbar. Vorübergehend iſt jeder Augenblick dieſer Kunſt, denn eben das Kürzer und Länger, das Stärker und Schwächer, das Höher und Tiefer iſt ihre Bedeutung, ihr Eindruck. Im Kommen und Fliehen, im Werden und Geweſenſeyn liegt die Siegeskraft des Tones und der Empfindung. Vergangenheit und Zukunft unſerer Empfindungen iſt das Eigenthümlichſte der Muſik. Sie ſoll die Natur nicht malend oder dichtend darſtellen, wie Maler, Bildhauer und Dichter, ſondern anregen, nichts als anregen. Daher wirkt die Muſik nie beſtimmt, wie der Dichter, ſondern unbeſtimmt; daher artet die Bemühung, einzelne Begebenheiten und Erſcheinungen der Natur in der Muſik nachzuahmen, z. B. das Klappern der Mühlen u. ſ. w., in lächerliche und unerträgliche Ziererei aus. Die Muſik darf nie aus dem reinen Aether herabſinken, und ihren Fuß auf den glatten Boden der Wirklichkeit ſetzen. Unſere Gefühle begegnen ihr von ſelbſt, wir tauchen uns in ihren reinen, dunkelwogenden Strom, wir trinken ihre Töne, und ſtillen und reinigen uns in ihren harmoniſchen Fluten. Man kann die Tonkunſt unter den Künſten die freieſte nennen, weil ſie am unmittelbarſten ſich unſerer Seele, unſerer Einbildungskraft bemächtigt, und ſie mit den muſikaliſchen Formen der Schönheit anfüllt, ohne durch das Verſtandesgebiet der Begriffe, und noch weniger durch die Welt der wirklichen Anſchauungen hindurchzugehen. In ihr verbindet ſich am leichteſten das Individuelle mit dem Idealen, in ihr drückt ſich am fühlbarſten das Unendliche durch das Endliche aus. Nur zu Vielen iſt die Muſik ein angenehmes Geräuſch, ein bloßer Zeitvertreib, um müßige Stunden auszufüllen. Sehr Vielen auch erſcheint die Inſtrumentalmuſik zu unbeſtimmt, nur vage Gefühle erregend, und ſie ziehen daher die Vocalmuſik vor, weil die Worte des Textes dem Gefühle eine beſtimmte Richtung und auch dem Verſtande Nahrung geben; dieſen Leuten geht das wahre, poetiſch-muſikaliſche Gefühl ab. Allerdings, fährt Wienbarg fort, ſind Poeſie und Muſik innig verwandte Künſte, die in ihrer Vereinigung, z. B. in der Oper, im Liede, die wunderbarſten Wirkungen auf unſer Gemüth äußern.

Allein man erkläre ſich den Umſtand, daß die Sprache und die Muſik ſo ſelten, ja faſt nie, ſelbſtändig zuſammenwirken, daß bald die Sprache der Muſik, bald die Muſik der Sprache untergeordnet erſcheint; jenes in unſern heutigen Opern, wo der Text nur ſo mitläuft, dieſes in den Schau- und Trauerſpielen der Alten, wo Text die Hauptſache, Muſik und Tanz nur als Begleiterinnen auftreten. Woher dieſe Schwierigkeit, beide Künſte in ihrer Selbſtändigkeit mit einander zu verbinden? Die Antwort gab ſchon Leſſing. Die Muſik bedient ſich natürlicher, die Poeſie willkürlicher Zeichen; die Muſik der Töne, die Poeſie der Buchſtaben. Beide Muſen wirken allerdings in der Folge der Zeit, allein das Zeitmaß iſt verſchieden. Ein einziger Laut der Sprache, als willkürliches Zeichen, kann in einem flüchtigen Augenblicke ſo viel Gedanken und Empfindungen ausdrücken, als die Muſik nur in einer langen Reihe von Tönen nach und nach hörbar und fühlbar machen kann. Die hieraus entſpringende Regel nahmen ſich auch die Dichter der Operntexte zu Nutzen, wenn ſie darauf ausgehen, die Gedanken ſo wortreich als möglich auszuſpinnen, und die längſten und geſchmeidigſten Worte den energiſch kurzen vorzuziehen. Man hat den Componiſten vorgeworfen, daß ihnen die ſchlechteſte Poeſie die beſte wäre; aber ſie iſt ihnen nicht deßwegen die liebſte, weil ſie ſchlecht iſt, ſondern weil die ſchlechte nicht gepreßt und gedrängt zu ſeyn pflegt. Sie ſind oft genöthigt, ein Wort, eine Silbe ein halbdutzend Mal zu wiederholen, um den entſprechenden muſikaliſchen Eindruck zu machen. Dennoch ſcheint die Verbindung der Muſik mit der Poeſie die älteſte und urſprünglichſte zu ſeyn, die Trennung eine ſpätere. Die Regeln des Versbaues gründen ſich alle auf Harmonie (eigentlich auf Melodie), alle muſikaliſchen Abwechslungen, Pauſen, ſind auch in der Sprache der Poeſie denkbar. So waren die älteſten Dichter zugleich auch Sänger, die älteſte Poeſie zugleich auch Muſik, was die Sagen von Orpheus und Amphion beweiſen. Ueberhaupt war die Muſik der Alten immer mit Poeſie verbunden; ſelbſtändige Inſtrumentalmuſik war ihnen fremd (außer etwa bei den Tänzen). Die Urſache liegt nahe; ihre Inſtrumente waren beſchränkt. Die Alten ſahen nur auf Melodien, ihre Chöre wurden nur nach einander abgeſungen und declamirt. Das Ergebniß dieſer ſehr wahren Bemerkungen iſt, daß wahrhaft poetiſche Texte einfach declamirt, und in der muſikaliſchen Compoſition, Melodie und Harmonie, dem Texte untergeordnet werden müſſen, während der Tonſetzer mit den andern willkürlicher verfahren kann; daß aber die Inſtrumentalmuſik, in ihrer höchſten Potenz, als die oberſte Stufe angeſehen werden muß, die der Tonſetzer gegenwärtig erreichen kann. Rouget de l'Isle's kriegeriſcher Geſang hat in unſeren Zeiten eine Wirkung ausgeübt, die jene von Tyrtäus Geſängen

überboten hat. In gewöhnlichen Fällen iſt die Muſik der Alten todt und ohne Bedeutung für uns. Man hat die Muſik in ſpeculative und theoretiſche, in practiſche, als Tonſetzkunde, und in ausübende oder techniſche eingetheilt. Zur ſpeculativen Muſik rechnet man die Akuſtik, Canonik, die Grammatik und Rhetorik, die Kunſtphiloſophie oder Aeſthetik. Dieſe Unterſcheidungen haben wenig Werth, führen meiſtens nur auf Abwege. So viel im Allgemeinen. Ueber die verſchiedenen Ab- und Eintheilungen der Muſik ſ. Geſang, Vocal-, Inſtrumental-, Kirchenmuſik u. ſ. w. Trotz vieler verdienſtvollen Werke von Martini, Rouſſeau, Caſtil Blaze, Gottfried Weber, Rochlitz, Forkel u. a. m., iſt die muſikaliſche Literatur noch nicht ſehr reichhaltig; es mag daher rühren, weil dieſe Kunſt erſt in neuerer, ja in der neueſten Zeit ihren größten Aufſchwung genommen hat. Uebertrifft aber auch die Muſik an Stärke und Innigkeit des Ausdrucks alle andern ſchönen Künſte, ſo nimmt ſie doch in manchen andern Rückſichten in der Rangordnung derſelben zwar eine bedeutende, doch nicht die erſte Stelle ein. Mannigfaltig reizend und rührend ſind ihre Zaubertöne, auch allgemein verſtändlich; aber, ſchnell vorübergehend und kurz dauernd, laſſen ſie dem Verſtande nichts zum Nachdenken, dem Gemüthe keine bleibende Empfindung zurück.

Muſiker nennt man diejenigen, welche die Tonkunſt ausüben, und ſich dadurch den Lebensunterhalt verdienen. Dieß gibt ihnen auf den Namen eines Künſtlers noch keinen Anſpruch, dazu wird mehr erfordert. Im verächtlichen Sinne nennt man die Muſiker: Muſikanten.

Muſikfeſte. Als Nachahmung der alten olympiſchen, pythiſchen und iſthmiſchen Spiele hat man in neuerer und neueſter Zeit in England, der Schweiz und im nördlichen Deutſchland, unter der Leitung erfahrener Tonſetzer und Kapellmeiſter, Aufführungen größerer, zum Theile ſeltener Muſikwerke veranſtaltet, bei welchen ſowohl in Solo- als in Chorſtimmen, in obligaten und Ripienorcheſterpartien mitzuwirken, alle Tonkünſtler und Kunſtfreunde mehrer Städte oder eines kleinen Landes eingeladen werden. Die Ausführung größerer Oratorien, Symphonien, Ouverturen u. ſ. w. nennt man nun ein Muſikfeſt. Der Zweck derſelben iſt gut, in ſo fern als Künſtler und Muſikfreunde vielfache Verbindungen unter ſich anknüpfen; Meiſterwerke, beſonders jene der ältern Tonſetzer, kennen lernen, die ihnen ſonſt vielleicht ewig fremd geblieben wären, angereizt und zu anhaltendem Fleiße geſpornt werden, die Würde der Tonkunſt begreifen und ſchätzen lernen, und aus den Proben ſowohl als der Production, aus den dabei gegebenen Winken und Andeutungen, vielfache Belehrung ſchöpfen können.

[illegible]

Muſikfreunde, Geſellſchaft der, des öſterreich. Kaiſerſtaates, ſo nennt man einen zu Wien im J. 1812 geſtifteten Muſikverein, deſſen Zweck die Emporbringung der Muſik in allen ihren Theilen iſt. Sie beſteht aus Ehren-, aus unterſtützenden und ausübenden Mitgliedern, beſitzt eine reichhaltige Sammlung von älteren und neueren Muſikwerken, ein eigenes Haus mit einem niedlichen Concertſaale, und gibt jährlich vier Concerte, in welchen Muſikſtücke von verſchiedener Gattung aufgeführt werden. Dieſen Concerten, ſo wie den Concerts spirituels verdankt Wien hauptſächlich, daß ſich der Geſchmack für die große Symphonie, und das ernſte, würdige Oratorium auch in dieſer Hauptſtadt erhalten, und Modetand nicht das Claſſiſche gänzlich verdrängt hat. Das größte Verdienſt um die Tonkunſt hat ſich aber die Geſellſchaft dadurch erworben, daß ſie 1818 ein Conſervatorium geſtiftet, und ſeither ununterbrochen erweitert und verbeſſert hat. Es iſt erfreulich, einen Verein von Männern mit Uneigennützigkeit, trotz widriger Umſtände und ohne bedeutende höhere Unterſtützung, beharrlich einen gemeinnützigen Zweck verfolgen und eine ehrenvolle Wirkſamkeit entfalten zu ſehen. Die Kunſt hat dadurch gewonnen, und noch ſchönere Früchte verſpricht die Zukunft.

Muſikſchule. Dieſes übrigens leicht verſtändliche Wort wird bald im ausgedehnteren, bald im engeren Sinne genommen. Im erſten iſt es faſt mit Conſervatorium (ſ. d. A.) gleichbedeutend. Im zweiten Sinne heißt Muſikſchule jede, ſei es öffentliche oder Privatanſtalt, in welcher Kinder in der Muſik Unterricht erhalten. In vielen Ländern hat man ſehr zweckmäßig die Muſikſchulen mit dem Primar- oder Elementarunterricht verbunden, und noch zweckmäßiger die Peſtalozzi'ſche Methode bei dieſem Unterrichte angenommen. Dieſe Lehrart, welche, ſo wie der wechſelſeitige Unterricht, zum Selbſtdenken auffordert, und die im Schüler ſchlummernden Geiſteskräfte weckt, enthält eine für Lehrer, ſo wie für Lernende ſo bequeme Eintheilung der muſikaliſchen Anfangsgründe, iſt ſo faßlich und ſo gut für den gemeinſchaftlichen Unterricht eingerichtet, daß es zu wundern iſt, wie ſie nicht ſchon lange überall eingeführt wurde. Es gibt in Deutſchland viele Muſikſchulen, z. B. in Leipzig u. a. O., welche herrliche Früchte getragen, und treffliche Schüler gebildet haben.

Muſiviſch (Plaſtik) ſ. Moſaik.

Mutation (franz., Muſ.) nannte man in der Solmiſation des Guido von Arezzo die Verwechslung der Silben ut, re, mi, fa, sol, la, welche bei den Singübungen ohne Text in vielen Fällen eintreten mußte, damit die Silben mi, fa, immer im Hexachorde auf die beiden Stufen fielen, die nur um einen halben Ton von einander entfernt ſind. Im ſiebzehnten Jahrhunderte ergänzte man den Guido'ſchen Hexachord durch den Ton si, wodurch die

Mutation überflüſſig wurde. Indeſſen bedienen ſich noch einige Geſanglehrer des Ausdruckes mi, fa, um in der Durtonleiter, ohne Unterſchied der Tonart, die Terze und Quarte zu bezeichnen, die nur einen halben Ton von einander entfernt ſind. — Mutation der Stimme iſt die beim Eintritte in die Mannbarkeit im Stimmorgan vorgehende Veränderung, vorzüglich bei Knaben, die ſtatt der früheren Sopran- oder Altſtimme dann eine Tenor- oder Baßſtimme erhalten. Die Geſetze, nach welchen dieſe Veränderung vorgeht, ſind noch unbekannt; ſo viel iſt gewiß, daß ſie beim männlichen Geſchlechte größer iſt, als beim weiblichen. Durch das Mutiren wird bei Mädchen die Stimme meiſtens nur kräftiger und metallreicher; ob aber ihr Umfang größer, ob die Stimme ſelbſt tiefer oder höher wird, läßt ſich nicht mit Gewißheit vorherſagen. Selbſt in ſpäteren Jahren treten in dieſer Hinſicht Veränderungen ein, und oft anſcheinend geringfügige Umſtände, eine leichte Verkühlung u. dgl. bringen ganz neue Erſcheinungen hervor. Manche vor der Epoche der Mannbarkeit kräftige Stimme wird ſpäter ſchwach, und oft iſt es umgekehrt. Die älteren Geſanglehrer haben gewöhnlich ihren Schülern das Singen ganz unterſagt, ſo bald ſie zu mutiren anfingen, weil der Mißbrauch faſt unvermeidlich iſt. Allerdings iſt es auch beſſer, daß ein Zögling gar nicht ſinge, als daß er ſich anſtrenge. Wenn indeſſen ein geſchickter Lehrer faſt Tag für Tag die Stimme ſeines Schülers oder ſeiner Schülerin unterſucht, und aus den Solfeggien und Uebungen alle Töne verbannt, die dem Zöglinge Anſtrengung koſten, was beſonders bei Knaben überaus wichtig iſt; ſo wird man nicht allein ihre Stimme erhalten, ſondern das Mutiren wird ſchneller vor ſich gehen, und die Veränderung eher vollendet ſeyn. Auf jeden Fall iſt aber ſolchen Zöglingen das Mitwirken in Chören zu unterſagen, weil in letzteren nicht allein allerlei Töne vorkommen, die den Stimmenumfang überſchreiten, ſondern der Schüler ſich auch oft bedeutend anſtrengt, und dadurch unfehlbar für alle Zukunft ſein Organ zu Grunde richtet.

Myriorama (griech.), ein von dem Zeichner Brés in Paris erfundenes landſchaftliches Kaleidoskop, in welchem durch Zuſammenſetzungen verſchiedene Partien gebildet werden.

N.

Nachahmung (Aeſth.). Hervorbringung von Etwas, nach Maßgabe eines Muſters oder Vorbildes. Ariſtoteles hat als oberſtes Princip der Kunſt die Vollkommenheit der Nachahmung aufgeſtellt. Ariſtoteles Nachfolger, beſonders Quintilian, haben einen neuen Begriff, nämlich Natur — Nachahmung der Natur —

eingeſchoben. Batteux iſt noch weiter gegangen, und hat die Nachahmung der ſchönen Natur zum höchſten Grundgeſetze aller äſthetiſchen Künſte angenommen, indem er folgender Weiſe raiſonirte: »Nur im uneigentlichen Sinne kann man von dem menſchlichen Geiſte ſagen, er ſchaffe. In allen ſeinen Werken erkennt man, wenn nicht an der ganzen Compoſition, ſo doch an den Einzelnheiten, das Vorbild der Natur. Dieß geht ſo weit, daß ſelbſt die Gebilde einer zerrütteten Fantaſie noch aus Theilen beſtehen, die der Natur angehören. Auch der Künſtler bleibt in ſo fern mitten im Fluge der Begeiſterung noch an den Kreis der Natur gebunden, wenn er nicht ſtatt einer ordnungsvollen Welt, ein wüſtes Chaos hervorbringen, Unluſt ſtatt des Vergnügens erwecken will. Folglich ahmt auch er nach, und ſo ſind denn die Künſte ſammt und ſonders nichts anders, als — Nachahmerinnen. Da jedoch die ſchönen Künſte zugleich freie Künſte ſind, ſo dürfen ſie den Spuren der Natur nicht knechtiſch nachfolgen; ſie müſſen bloß das Schöne derſelben zu ihren Darſtellungen wählen. Demnach iſt Nachahmung der ſchönen Natur das Princip der freien Künſte.« In neuerer Zeit haben unter uns Bouterweck und J. P. F. Richter denſelben Grundſatz als Princip der ſchönen Künſte angenommen; nur mit der Modification, daß jener äſthetiſche, dieſer ſchöne Nachahmung der Natur fordert; womit auch einige der neueſten Realiſten und Senſualiſten im Gegenſatze des äſthetiſchen Idealismus übereinſtimmen. Daß dieſes Princip theils zu eng, theils zu weit, unſtatthaft iſt; daß die Kunſt, die Göttergeborne, nicht zur bloßen Nachahmerin herabgewürdigt werden kann, und dadurch die Bedingung der Idee, der Freiheit und Selbſtſchöpfung, die jedem Kunſtwerke zur Grundlage dient, aufgehoben würde, iſt vielfach bewieſen worden. Mit vieler Wärme hat ſich Weber dagegen ausgeſprochen. Die Kunſt zur Nachahmerin der Natur zu erniedrigen, hieße gerade ſo viel, als wenn man den Geiſt ſelber erſt von der Materie wollte Leben empfangen laſſen. Die Materie iſt ein Vehikel für das Leben des Geiſtes, aber darum iſt ſie nicht dieſes Leben ſelbſt. So mit der Kunſt. Sie iſt unmittelbar das Höchſte, wozu menſchliche Kraft ſich aufzuſchwingen vermag, die höchſte Stufe, die ſie an der Leiter ihrer Gottähnlichkeit aufbaut. Dieſe hohe göttliche Lebensregung mag durch die äußere Natur Impuls und Stoff erhalten; ſie mag die Natur in dem ſtillen, ſteten, lehrreichen Gange ihrer Bildungen beobachten, und von ihr lernen: aber ſie bloß nachahmen wollen kann ſie nicht. Der Mißgriff, die Nachahmung der Natur als oberſtes Princip aufzuſtellen, rührte hauptſächlich daher, weil man das Materiale und das Formale des äſthetiſchen Kunſtwerks nicht gehörig unterſchied. Zwar würde die Natur, wie Bobrik richtig bemerkt, mit ihrer Mannigfaltigkeit von gefälligen Producten vielfache Gelegenheiten darbieten,

die Elemente der reinen Aeſthetik in beſtimmten Anwendungen wieder zu erkennen. Jedoch dieſe ganze Mannigfaltigkeit erſcheint von zwei Seiten her viel zu beſchränkt, als daß aus ihr eine angewandte Aeſthetik gebildet werden könnte. Wie ſelten bietet die Natur in der Verfolgung ihrer anderweitigen Bildungswerke, Meiſtergeſtalten ihrer Gattungen dar? und wie noch viel ſeltener bringt ſie ſchöne Gruppirungen derſelben zu Stande? Für Malerei und Plaſtik vermag ſie ihre fragmentariſchen Meiſterſchöpfungen der Landſchaften und Geſtalten wohl als die beſte Lehrerin aufzuſtellen, aber was kann die Muſik, was kann die Architektur von ihr lernen? Außerdem bleibt es bemerkbar, wie die mehrſten Naturproducte ihrer ganzen Eigenthümlichkeit wegen uns bei weitem mehr mit contemplativem oder affectvollem Intereſſe erfüllen, als daß ſie uns zu der ruhigen Stimmung kommen, oder lange in ihr verweilen ließen, mit welcher das eigentliche Schöne aufgefaßt werden muß. Daher, wenn Nachahmung der Natur in irgend welchem Sinne zur Regel der Kunſt erhoben werden darf, ſo iſt es in dem techniſchen Theile derſelben, wohl höchſt ſelten in dem eigentlich Aeſthetiſchen. Der Nachahmung entgegengeſtellt iſt die Bildkunſt der Kunſtgenies — die Originalität (ſ. d.). Die Virtuoſität kann ſich mit der Nachahmung vereinigen laſſen. Das Genie bleibt mit ihr unvereinbar, weil es ſeine neuen Ideen auf neuen Wegen zur Darſtellung bringen muß. Doch bleibt es nöthig, hier an den eigentlich äſthetiſchen, techniſchen und mechaniſchen Theil des Kunſtwerkes zu erinnern. Das geringſte Verdienſt des Genies, und der geringſte Tadel der Nachahmung liegt im Mechaniſchen. Bei dem Techniſchen ſteigt ſchon das Lob der Originalität, und der Tadel der bloßen Nachahmung. Im eigentlich Aeſthetiſchen aber liegt die volle Kraft der Originalität. — (Rhet.) Ein fremdes Stilſtück nachahmen, heißt ein ähnliches Erzeugniß hervorbringen. Ausgezeichnete Schriftſteller wecken gewöhnlich Nachahmer, es bilden ſich Schulen. Der Nachahmer von Geiſt, wenn er auch im Gange der Gedanken und Empfindungen, ſelbſt im Inhalte und Ausdrucksweiſe ſein Vorbild erkennen läßt, wird doch immer eine gewiſſe Selbſtändigkeit behaupten, und zeigen, daß das Nachahmen mit Bewußtſeyn, Verſtand und Freiheit geſchah, was freilich bei der Herde der gewöhnlichen blind und knechtiſch nachahmenden Handwerker nicht erſichtlich iſt. Für Schüler, die ſich im Stile üben wollen, mögen ſelbſt genaue Nachahmungen nützlich ſeyn. Im Gebiete der Literatur ſind ſie verwerflich. Originalität iſt der Stempel des Genies. Nachahmung verräth Sclavenſinn. Von gewiſſen in das Gebiet des Witzes ſchlagenden Nachahmungen, der Parodie und Traveſtie ſ. d. — (Malerei.) Was über die Nachahmung der Natur im Allgemeinen geſagt wurde (ſ. oben), iſt hier im Beſondern anwendbar. Die Natur, ſagt Mengs, bietet

Partien dar, welche die Kunſt nachzuahmen nicht vermag, oder bei welchen ſie wenigſtens doch immer ſehr unvollkommen bleiben wird, z. B. die Partie des Helldunkels; dagegen wieder Partien, wie z. B. die Partie der Schönheit, wo ſie die Natur ſogar beſieget. Das Streben des wahren Malers, behauptet Reynolds, muß über die einfache Nachahmung der Natur hinausgehen; ſtatt durch Treue und kleinliche Genauigkeit in ſeinen Nachahmungen zu beſtechen, das Auge des Zuſchauers zu täuſchen, muß er nach Vollkommenheit mit dem Ideale ringen, und auf die Fantaſie der Beſchauer wirken. Eine Wahrheit, die auch Hegel anerkennt, wenn er den Grundſatz aufſtellt, daß die Kunſt nicht in der bloßen Richtigkeit beſtehe, worauf ſich die ſogenannte Nachahmung der Natur beſchränkt, ſondern in der Zuſammenſtimmung des Aeußern mit einem Innern, das in ſich ſelbſt zuſammenſtimmt und eben dadurch ſich als ſich ſelbſt im Aeußern offenbaren kann. Was die Nachahmung der Meiſter betrifft, unterſcheidet Mengs zweierlei: die Nachahmung der Manier des Meiſters, und die Nachahmung ſeiner Principien. Die Nachahmung der Manier heißt, ſich zeitig einen Weg bahnen, nie ſelbſtändig zu ſeyn, Copiſt zu bleiben. Die Grundſätze des Meiſters ſind es, die man ſtudiren muß; nur dann kann man hoffen, bei Gelegenheit die nämlichen Wirkungen hervorzubringen. — (Muſ.) Hier heißt Nachahmung im engern Sinne die Wiederholung eines ſchon von einer Stimme vorgetragenen melodiſchen Satzes durch eine andere Stimme, mag dieß nun in derſelben Tonart und mit denſelben Intervallen, oder verſetzt, in unmittelbarer Folge oder nach einem nicht allzu langen Zwiſchenraume geſchehen. In den Fugen z. B. ſind die nach einander Statt findenden Eintritte der Stimmen, welche den melodiſchen Satz, den man das Thema nennt, in verſchiedenen Tonarten und Intervallen vortragen, nur Nachahmungen; darum muß auch das Studium dieſer letzteren dem Studium der Fuge als unerläßliche Vorbereitung vorangehen. Zwiſchen Nachahmung, Verſetzung und Wiederholung beſtehen folgende Unterſchiede: Bei der einfachen Wiederholung trägt dieſelbe Stimme den gleichen melodiſchen Satz in derſelben Tonart und durchaus gleichen Intervallen zwei- oder auch mehrmal vor. Bei der Verſetzung trägt Eine Stimme den gleichen melodiſchen Satz in verſchiedenen Tonarten und Intervallen vor. Bei der Nachahmung bedarf es wenigſtens zweier Stimmen, von welchen die zweite den, von der erſten vorgetragenen, melodiſchen Satz entweder einfach oder mit Verſetzung wiederholt. Da die Octave nur aus acht Tonſtufen beſteht, ſo gibt es nur acht verſchiedene Arten, nach welchen die Nachahmung geſchehen kann. Die einfachſte iſt im Einklange oder in der entweder tiefern oder höhern Octave; in der Quinte, wenn die andere Stimme der erſten um eine Quinte höher oder tiefer

nachfolgt; ferner in der Quarte, der Terze, der Sexte, der Secunde und Septime, je nachdem die zweite Stimme den Geſang der erſten in einem dieſer Intervalle wiederholt. Da die None, Decime, Undecime u. ſ. w. nur um eine Octave erhöhte Secunden, Terzen, Quarten u. ſ. w. ſind, ſo iſt es überflüſſig, ſie nach dem Beiſpiele der älteren Tonlehrer beſonders abzuhandeln; eben ſo ſind die Unterſcheidungen in Oberſecunde und Unterſeptime, Unterſecunde und Oberſeptime u. ſ. w. vollkommen unnütz und nur geeignet den Schüler zu verwirren. Die Nachahmung kann ferner in gleicher, ähnlicher Bewegung oder in unähnlicher, in Gegenbewegung, mit einem Worte verkehrt geſchehen, je nachdem bei der Wiederholung des melodiſchen Satzes in der zweiten Stimme die ſteigenden und fallenden Intervalle der Melodie in derſelben Ordnung nachgeahmt, oder das Entgegengeſetzte geſchieht, nämlich die ſteigenden Intervalle in fallende und umgekehrt verwandelt werden. Drittens kann die Nachahmung ſtreng oder frei ſeyn, wenn die zweite Stimme die Melodie der erſten Ton für Ton, und halben Ton für halben Ton genau wiederholt, oder wenn ſie mehr oder minder davon abweicht. Viertens haben die ältern Tonlehrer, welchen die Künſte des Contrapunctes über Alles galten, auch eine rückgängige und eine verkehrt rückgängige Nachahmung angenommen. Die erſte findet Statt, wenn der melodiſche Satz vor der zweiten Stimme am Ende nach dem Anfange zu, jedoch in gleicher Bewegung wiederholt wird; geſchieht dieß in der verkehrten oder Gegenbewegung, ſo iſt die Nachahmung verkehrt rückgängig. Fünftens gibt es eine vergrößerte und eine verkleinerte Nachahmung, welche ſich oft mit vieler Wirkung, ſowohl in der Kirchen- als in der Kammermuſik anwenden laſſen. Die erſte findet Statt, wenn die andere Stimme, die erſte in Noten von größerer oder vermehrter Geltung, die andere, wenn ſie die erſte in Noten von verminderter Geltung nachahmet, z. B. in Achtel-, ſtatt in Viertelnoten. Die älteren Tonlehrer machten hier den Unterſchied zwiſchen zwei-, drei-, vierfach u. ſ. w. vergrößerter oder verkleinerter Nachahmung, je nachdem z. B. der melodiſche Satz zuerſt in Achtel-, dann in Viertel-, halben und endlich in ganzen Noten nach einander vorkam. Dieſe echten muſikaliſchen Pedanten verfolgten immer den längſten, verworrenſten Weg, und ſchienen es abſichtlich darauf anzulegen, das Genie, das ſich ihrer Leitung vertraute, niederzudrücken und zu erſticken. Sechstens gibt es auch eine unterbrochene Nachahmung, wenn zwiſchen dem Eintritte der verſchiedenen Stimmen Pauſen vorkommen, welche den Fortgang des Geſanges aufhalten. Siebentens nennt man Nachahmung im niedrigen oder vermiſchten Takttheile, wenn die erſte Stimme mit einem guten Takttheile anfängt, und die andere in einem ſchwachen Takttheile nachfolgt oder umgekehrt; manche

nennen dieſe Art der Nachahmung in beſondern Fällen die ſynkopirte. Können die Stimmen unter ſich verkehrt werden, ſo daß die oberſte zur unterſten und umgekehrt werden kann, ſo entſteht achtens: die contrapunctiſche oder verkehrungsfähige Nachahmung. Endlich neuntens können alle vorerwähnten Arten der Nachahmung periodiſch oder canoniſch ſeyn, je nachdem die nachfolgende Stimme nur einen kurzen Satz aus der erſten auf eine ähnliche Art hervorbringt oder den Geſang der erſten von Note zu Note, vom Anfange bis zum Ende nachahmet. Die letztere Art der Nachahmung nennt man eigentlich Canon. In Hinſicht auf die erſtere, nämlich die periodiſche, iſt zu merken, daß ſie entweder willkürlich gebraucht, und in Muſikſtücken jeder Gattung nach Belieben angewendet und allen Stimmen ohne Unterſchied anvertraut werden kann, oder ſie wird in den verſchiedenen Stimmen eines Stückes, nach der Beſchaffenheit eines zum Grunde liegenden Hauptſatzes, durch beſondere Regeln auf gewiſſe Art eingeſchränkt; in welchem Falle die periodiſche Fuge entſteht. Jede Nachahmung iſt gut, ſelbſt die freieſte, wenn man nur den melodiſchen Hauptſatz leicht wieder erkennt und gehörig modulirt. Man verfährt ſehr willkürlich damit, verläßt ſie, nimmt ſie wieder auf, beginnt wohl auch eine andere, denn die in der Fuge ſo ſtrengen Regeln feſſeln hier den Tonſetzer nicht. Die Werke der größten Tonſetzer enthalten eine Menge effectreicher und genialer Nachahmungen, ſie verleihen dem Ganzen eben ſo Einheit, wie Abwechslung; ein Beweis, wie wichtig das Studium derſelben iſt. Von den kunſtwidrigen Nachahmungen der Naturlaute, des Schlachtgetümmels, des Pferdegaloppes u. ſ. w., ſ. Malende Symphonie und Muſik. — (Metrik) ſ. Onomatopoie.

Nachdruck (Aeſth.), Verſtärkung des Aus- und Eindruckes. Wenn die Mittel, wodurch wir in Andern Vorſtellungen oder Empfindungen erwecken, eine vorzügliche Kraft haben, den Geiſt oder das Herz lebhaft zu ergreifen, kömmt ihnen die Eigenſchaft des Nachdruckes zu. — (Malerei.) Ein Gegenſtand wird richtig ausgedrückt, wenn Zeichnung und Farbe ſo ſind, daß er mit Leichtigkeit erkannt wird; nachdrücklich aber, wenn er dadurch ein beſonderes Leben, eine beſondere Kraft der Deutung erhält. — (Rhet.) Hier wirken die Figuren, von denen beſondern Nachdruck hervorbringen: die Wiederholung, die Steigerung, die Inverſion, die Abbrechung u. ſ. w., wie Bilder und Gleichniſſe überhaupt.

Nachdunkeln (Malerei), wird von Farben gebraucht, die mit der Zeit dunkel werden, und dann ins Schwärzliche fallen. Schlechtes Oel, überhaupt unrichtige Miſchung, unrichtiges Verhältniß in der Zuſammenſetzung, Auripigment ꝛc. ſind die gewöhnlichen Urſachen.

Nachriß (Bau= u. Zeichnenkunſt), eine nach einem größeren oder kleineren Maßſtabe genau nachgemachte Abzeichnung eines ſchon fertigen Riſſes; am richtigſten geſchieht dieß durch die Copiernadel. Den Copiermaſchinen iſt nicht zu trauen.

Nachſchlag (Muſ.), die kleinen Noten, welche dem Triller am Schluſſe beigefügt werden, ehe man die Grund= oder Schlußnote beſtimmt anſchlägt. Er beſteht aus dem ſchnellen Wechſel dieſer Schlußnote mit der Note, auf welcher getrillert wurde. Bei einer Schlußcadenz in C dur z. B., wo auf dem d getrillert wird, iſt der Nachſchlag c, d. Einige verlängern ihn und nehmen zum Nachſchlage c e d oder c e d c. Man nennt auch, wiewohl uneigentlich, Nachſchlag, kleine Noten, welche an die melodiſche Hauptnote angeſchleift werden, und deren Dauer der Hauptnote abgezogen wird. Sie werden immer ausgeſchrieben, jedoch durch kleinere Noten bezeichnet.

Nachſpiel (Theater), kleines, gewöhnliches, in einem Acte beſtehendes Luſtſpiel oder Vaudeville, zur Ausfüllung des Theaterabends, auch der Schlußact bei großen Stücken, wo die Handlung in ſpäterer Zeit vor= und zu Ende geführt wird. — (Muſik.) Das Tonſtück, welches der Organiſt nach Beendigung des Gottesdienſtes ſpielt, wenn ſich die Gemeinde aus der Kirche entfernt.

Nachthorn (Muſ.), eine bald gedeckte, bald offene Flötenſtimme der Orgel. Im erſten Falle iſt ſie vier Fußton, und im Kleinen das, was die Quintatön im Großen iſt; im zweiten Falle wird ſie dagegen wie eine kleine Hohlflöte von zwei Fußton gearbeitet.

Nachtmuſik (ital. notturno), ein Muſikſtück für den Geſang oder für Inſtrumente, beſtimmt, bei Nacht, ſei es im Freien oder in einem Zimmer, aufgeführt zu werden. Der Charakter ſolcher Muſikſtücke muß daher ſanft, melodiſch und lieblich ſeyn. Wir beſitzen Notturnen der verſchiedenſten Gattung, ſowohl für den Geſang, als für Inſtrumentalmuſik. Blangini hat beſonders angenehme Nachtſtücke für eine, zwei oder mehre Singſtimmen verfaßt. Die Notturnen für Fortepiano, Violin und Violoncell von Gyrowetz in eigentlicher, jedoch leicht gehaltener Terzettenform, haben einſt nach Verdienſt ſehr angeſprochen. Auch hat Thalberg jüngſt zwei ſchöne Notturnen für Pianoforte herausgegeben. In gegenwärtiger Zeit, wo alles nach Effecten haſcht, dürften derlei Compoſitionen jedoch immer ſeltener werden. Das Notturno unterſcheidet ſich von der Serenade dadurch, daß in der letzteren allerlei, auch lärmende und ſtark beſetzte Muſikſtücke ausgeführt werden, während erſteres auf wenige Stimmen oder Inſtrumente beſchränkt iſt, und dem ruhigen, melodiſchen Charakter dieſer Gattung von Muſikwerken treu bleiben muß. In der Oper gibt man auch gewiſſen Muſikſtücken, welche den Charakter des

Notturno haben, und in einer nächtlichen Scene vorgetragen werden, den Namen Notturno.

Nachtſtücke (Malerei); Darſtellung nächtlicher Scenen, in welcher dieſelben nämlich nicht durch die Sonne, ſondern entweder durch den Mond und den geſtirnten Nachthimmel, oder auch wohl durch künſtliches Licht, z. B. Fackeln, Kerzenſchimmer ꝛc. beleuchtet ſind. Dieſe Art Malerei, künſtleriſch behandelt, verfehlt zwar ihre Wirkung nie, da der magiſche Schleier der Nacht ſchon in der Wirklichkeit etwas höchſt Intereſſantes und Fantaſievolles hat; ſie erfordert aber auch ausgebreitetes und mühvolles Studium, ſoll ſie nicht in grelle Effecthaſcherei übergehen. Die genaueſte Beobachtung der verſchiedenen Tinten nächtlicher Beleuchtung iſt eine der weſentlichſten und unentbehrlichen Bedingungen derſelben. So gibt z. B. der am Himmel hochſtehende Neumond den Gegenſtänden einen goldgelben Ton, der hingegen ſilbern und lebhafter wird, wenn das Nachtgeſtirn mehr gegen die Erdfläche herabgeſtiegen, und die Luft heiter iſt. Vollſtändig reine Luft, von dem vollen Monde beleuchtet, verleiht den Gegenſtänden einen bläulichen Ton, der je dunſtiger wird, je mehr die Luft verdichtet iſt. Dieſe Art Darſtellung beſitzt unausſprechlichen zauberiſchen Reiz, wird aber bei der mindeſten Entfernung von der Natur auch unerträglich manierirt. Fackeln geben eine röthlichgelbe Beleuchtung, und ſo fort in unendlichen Nüancen. Die größte Schwierigkeit in der richtigen und naturgemäßen Darſtellung eines Nachtſtückes beſteht eigentlich darin, daß in ihm alle Farben wegfallen, deren Eigenthümlichkeit von dem Tageslichte herrührt, und ſich die Farben bei der Nacht größtentheils nach Beſchaffenheit der Materie richten müſſen, welche beleuchtet, oder wodurch das brennende Licht unterhalten wird. Die größte Wirkung bringt ein Künſtler durch die Lichter der Nacht hervor, wenn er mit einem intereſſanten Sujet auch dichteriſche Fantaſie und genaue Kenntniß des Colorits verbindet, und in dieſem Falle dienen vom Monde beleuchtete Landſchaften mit oder ohne Staffage, dann ſchwach beleuchtete Gewölke ꝛc. zum würdigſten Gegenſtande; eigentlich ſchauerliche Nachtſtücke, Geiſterſcenen ꝛc. ſind nur mit großer Kunſt und Delicateſſe behandelt, würdige Vorwürfe für die Kunſt. Am ausgezeichnetſten in Nachtſtücken waren Rubens, Rembrand, Claude Lorrain, Correggio (durch ſeine berühmte Nacht), van der Neer, Paris Bordone, der geniale Schalken, welcher die Wirkungen von Fackel- und Kerzenlicht unnachahmlich darſtellte, u. a. m.

Nackt (bildende Kunſt). Die Darſtellung des Nackten in der Malerei, ſo viel, ſo gewöhnlich und mannigfaltig dasſelbe auch in der Natur vor Augen liegt, muß nichts deſto weniger Gegenſtand des tiefſten, aufmerkſamſten und ſchwierigſten Studiums

ſeyn. Bei allen Abweichungen der Farbentöne von einzelnen Gliedern, ja der Carnation überhaupt, da jeder Menſch ſeinen eigenthümlichen Farbenton hat, abgeſehen von den verſchiedenen Klimaten und äußeren Einwirkungen, bleibt es immer die höchſte Aufgabe des Künſtlers, Fleiſch darzuſtellen, und es kömmt daher vor Allem darauf an, den materiellen Charakter dieſes Stoffes richtig auszudrücken, und zwar auf eine Art, daß das belebende Princip, Blut, in den verſchiedenen Nüancen gehörig durchſchimmere. Mit Recht ſagt Diderot: wer das Gefühl des Fleiſches erreicht hat, iſt ſchon weit gekommen; das Uebrige iſt faſt nichts dagegen. Tauſend Maler ſind geſtorben, ohne das Fleiſch gefühlt zu haben; tauſend andere werden ſterben, ohne es zu fühlen. Hier iſt denn auch die Klippe, wo durch das kleinſte Zuwenig oder Zuviel unendlich gegen die Wahrheit gefehlt werden kann, ſo daß entweder widrige Härte entſteht, wie ſie uns in den Werken älterer Maler unangenehm auffällt, oder zu große Weichheit, mit einem Kunſtausdrucke: Mürbheit (morbidezza), wie wir ſelbſt an Guido Reni's Werken ſehen, wo das Fleiſch ſchleimig, grünlich, faſt blutleer ausſieht. Ja manche moderne Maler (vorzüglich Franzoſen) ſind in der Darſtellung des Nackten mit ſolcher Hyperzartheit, falſcher Delicateſſe und Affectation zu Werke gegangen, daß man eher Wachs oder Porzellan, als Fleiſch zu ſehen vermeint. Unübertroffene Muſter in der richtigen Färbung des Fleiſches ſind vor allen Tizian, dann Rubens, Rembrand, Vandyk u. a. m. Das genaue Studium des Nackten iſt auch in Rückſicht auf anatomiſche Richtigkeit der Zeichnung, ſelbſt von bekleideten Figuren, unentbehrlich; ja kein angehender Künſtler ſollte eine bekleidete Figur malen, ohne ſie vorher nackt gezeichnet zu haben, und nur lange Uebung und Practik machen ſolch eine Vorzeichnung zum Theile entbehrlich. Wiſſen wir doch aus Raphaels noch vorhandenen Handzeichnungen, daß er ſelbſt größere Gruppen vorher nackt ſkizzirte, und dann erſt bekleidet ausführte; und welcher Künſtler hat bis jetzt die Wahrheit und Natürlichkeit ſeiner Draperien und Faltenwürfe erreicht? Auf allen großen Akademien und Zeichnenlehranſtalten iſt für das Studium des Nackten durch ein männliches Modell geſorgt. In Rückſicht auf weibliche Modelle gilt noch immer Watelet's Ausſpruch; Sie ſcheinen nur darum eine Idee von Indecenz in uns zu erwecken, weil unſere Sitten ſelbſt der Decenz ermangeln. — In der Bildhauerei iſt das Studium des Nackten ebenfalls von der größten Wichtigkeit, ſowohl in Hinſicht auf anatomiſche Richtigkeit, als auf Wahrheit und Weichheit der Formen. Die Formen und Verhältniſſe der Bekleidungen werden auch hier durch das Nackte beſtimmt, und die Vernachläßigung des Studiums desſelben ſpricht deutlich aus den Draperien der bekleideten Figuren. Außer den großen altgriechiſchen Meiſtern

zeichneten ſich in dieſer Hinſicht auch die berühmten Bildhauer Canova, Thorwaldſen, dann der Oeſterreicher Raphael Donner beſonders aus; vergl. Carnation und Colorit.

Nänie (griech.), Klaggedicht; ſ. Elegie.

Nagelclavier (Muſ.), ein 1791 von Träger in Bernburg erfundenes muſikaliſches Inſtrument, welches aus eiſernen Stiften beſtand, die in einen Stimmſtock geſchlagen waren, und durch ein mit Colophonium beſtrichenes, mittelſt eines Schwungrades und kleiner Rollen in Bewegung geſetztes Band zum Ertönen gebracht wurden. Gehört zu den antiquariſchen Curioſitäten.

Nagelgeige, Nagelharmonika, Eiſenvioline heißt oder vielmehr hieß ein von Wilde zu Petersburg erfundenes muſikaliſches Inſtrument, das aus eiſernen oder meſſingenen Stiften von verſchiedener Länge beſtand, die in ein Bret eingeſchlagen waren, und mit einem Violinbogen geſtrichen wurden.

Nahſäulig (Bauk.), wenn der Zwiſchenraum zwiſchen zwei Säulen nur zwei Durchmeſſer der Säulen, oder 6½ Modell beträgt; vergl. Säulenſtellung.

Naiv (franz., Aeſth.), urſprünglich von nativus, angeboren, ungekünſtelt, freimüthig, natürlich. Dieſer Begriff hat, wie die Erklärung des Lächerlichen, unter ältern und neuern Theoretikern zu verſchiedenen Diſcuſſionen Veranlaſſung gegeben. Marmontel erklärte es durch eine reizende Offenherzigkeit, welche uns einen Grad von Ueberlegenheit über die Perſon zu geben ſcheint, die Naivetät verräth, durch eine gewiſſe kindliche Einfalt, welche Züge des Charakters entdeckt, die wir verbergen zu können uns für weiſe genug halten und die uns zum Lächeln bewegt. Dieſe weitſchweifige Definition iſt eigentlich keine Definition, nur eine halb wahre Beſchreibung. Mendelſohn hält das für naiv, wenn durch ein einfältiges Zeichen eine bezeichnete Sache verſtanden wird, die ſelbſt wichtig iſt oder von wichtigen Folgen ſeyn kann; die Abſicht des Redenden mag geweſen ſeyn, mehr zu verſtehen zu geben, als er ſagt, oder er mag von ungefähr mehr verrathen haben. In dieſer Erklärung liegen nur einige Hauptzüge des Naiven, auch iſt ſie etwas dunkel. Riedel erklärte es durch einen ſchönen, vielſagenden, bis zur Täuſchung natürlichen Gedanken mit anſcheinender Nachläßigkeit verſinnlicht. Dieſe Erklärung hat viel zu viel, und viel zu wenig Merkmale. Engel ſagt, ein einfältiger Ausdruck wird naiv, wenn er vortreffliche Eigenſchaften des Verſtandes und Herzens verräth, was ſehr unbeſtimmt und auch unwahr iſt. Bürger unterſcheidet doppelte Bedeutungen: 1) Natürlich, und zwar in einem hohen Grade natürlich, z. B. kleine Gedichte, worin angenehme Gefühle, Wein, Liebe ꝛc. geſchildert werden, ſind naiv, wenn ſie dieſe Naturgefühle der Empfindung gemäß ausdrücken; nur iſt die durch Heine eingeführte formloſe Modepoeſie,

wo allerlei Gefühle, wenn auch oft nicht angenehme, Gemüthszerriſſenheiten ꝛc. ausgedrückt werden, oft gar zu naiv. 2) In engerer Bedeutung ein Unerwartetes, das mit einer unſchuldigen Offenherzigkeit hervorgebracht wird. Schiller, der das Naive als die kunſtloſe Aeußerung eines kindlich oder jungfräulich reinen Gemüthes erklärt, unterſcheidet zwiſchen dem Naiven der Ueberraſchung und dem Naiven der Geſinnung, dergeſtalt, daß das Erſtere ſich wider Wiſſen und Willen der Perſon, das Letztere aber ſich mit völligem Bewußtſein derſelben ankündige; daß ferner das Naive der Ueberraſchung beluſtige, das Naive der Geſinnung aber rühre. Eine Unterſcheidung, der mit Recht entgegengeſtellt wird, daß ein Naives mit völligem Bewußtſeyn dem Grundbegriffe der kindlichen Unſchuld nicht recht zuſage. Nur das Naive der Geſinnung (oder des Herzens) iſt echt, weil es aus einem reinen Gemüthe hervorgeht; das Naive der Ueberraſchung iſt ſchon verdächtiger. Ueberhaupt müſſen Naivetäten, wenn ſie gefallen und wohl belachenswerth, nicht aber lächerlich ſeyn ſollen, der natürliche Ausbruch einer Unbefangenheit ſeyn, was mit dem charakteriſtiſchen Kennzeichen des Unerwarteten übereinſtimmt. So drückt z. B. die Lebenseinfachheit und Genügſamkeit der alten Bewohner der Alpen nichts naiver (eigentlich naiv-komiſcher) aus, als ein Reimlein, das irgendwo an einem Schweizer Hauſe ſteht:

Das Hus ſtod in Gottes Hand,
ach! behüts vor Fuer und vor Brand,
vor Sturm und Waſſers-Noth,
mit anä Wort: Laß ſto, wie's ſtod.

Das Naive als Princip der antiken Kunſt und Poeſie im Gegenſatze des Sentimentalen als des Principes der neuern Kunſt aufzuſtellen, iſt eine bloß willkürliche Idee Schillers; ſ. Sentimentalität. Die Dichtkunſt allein iſt im Stande, das Naive nach ſeinen verſchiedenen Bedeutungen darzuſtellen; die Muſik kann es nur unmerklich und im Allgemeinen bezeichnen; die Malerei vermag es anzudeuten, denn die Naturunſchuld iſt eine Eigenſchaft, die ſich in der ſinnlichen Natur und körperlichen Haltung eines menſchlichen Individuums bemerkbar macht. Die Plaſtik kann im geiſtigen Ausdruck das Naive minder darſtellen, weil ſie durch die Starrheit des Stoffes weſentlich beſchränkt iſt. Die Baukunſt endlich vermag es gar nicht, weil es ganz außer den Gränzen ihrer Natur und Beſtimmung liegt.

Namenvers (Poetik), ſo viel wie Akroſtichon (ſ. d.).

Naſat, Naſard (Muſ.), die ſonſt unter dem Namen Gemshorn, Spill- oder Koppelflöte bekannte Flötenſtimme der Orgel, deren Pfeifen oben faſt um die Hälfte enger ſind, als unten beim Kerne, wenn ſie als ein Quintenregiſter eingerichtet iſt. Auf den alten Orgeln hatte ſie einen näſelnden Ton, daher der Name.

Auf den neuen Inſtrumenten klingt ſie faſt wie die Principalſtimme, deren Quinte ſie angibt.

Nationalliteratur, Nationaldichter, Nationalmuſik. National, bezieht ſich auf alles einem Volke eigenthümlich Zukommende, daher Nationalliteratur die Maſſe der ſchriftlichen Werke einer Nation, die aus ihrer Eigenthümlichkeit hervorgegangen, den Charakter der Nation beſonders bezeichnet, und Nationaldichter jener, deſſen Geſänge dieſen Stempel an ſich tragen, und der in Saft und Blut der Nation übergegangen iſt, wie Homer bei den Griechen, bei den Deutſchen Schiller ꝛc. Nationalmuſik umfaßt diejenigen Lieder, die einer Nation eigenthümlich ſind, in welchen ſich der Charakter des Volkes ausſpricht, und die ſich durch Form, Bewegung und Tonart von den, in andern Ländern üblichen, Melodien unterſcheiden. Die Sprache, der volksthümliche Tanz, die Eigenſchaft der Inſtrumente, deren ſich die das Land durchziehenden Muſikanten bedienen, Alles trägt dazu bei, die Nationalmuſik zu ſchaffen, und ihr einen ſcharf beſtimmten Charakter zu geben. Bisher hat man auf die Beſchaffenheit der Nationalinſtrumente zu wenig Gewicht gelegt und ihren Einfluß verkannt, gewiß iſt es aber, daß die Guitarre der Spanier, die Harfe der Schotten, das Alpenhorn der Schweizer u. ſ. w. auf ihre Nationalmuſik bedeutend eingewirkt haben. Eine gründliche Zuſammenſtellung der verſchiedenen europäiſchen Nationalmelodien, wobei zugleich nachgewieſen würde, wie ſich die Muſik der verſchiedenen Völker aus den angeführten Umſtänden, aus ihrer Geſchichte, aus beſondern Veranlaſſungen entwickelt hat, wäre ein eben ſo lehrreiches als unterhaltendes Werk, und zugleich eine Fundgrube für Componiſten, die in dieſen Volkstönen eine Fülle neuer Gedanken finden würden. Vieles iſt zwar ſchon ausgebeutet. In den meiſten modernen Muſikſtücken findet man Polonaiſen, Bolleros, ſchottiſche und andere Melodien, und bedeutende Sammlungen, z. B. im Archive der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu Wien, ſind ſchon veranſtaltet worden; dennoch iſt noch Mehres unbekannt, und der eigentliche Charakter dieſer Volksmelodien wurde meiſtens von jenen, die ſie ſammelten, verwiſcht, weil ſie beſſern und angeblich veredeln wollten, ſtatt die Töne, wie ſie der wandernde Muſikant ſpielte oder die Bauerndirne ſang, genau und unverändert niederzuſchreiben. Uebrigens haben in den meiſten Ländern vervollkommnete Inſtrumente oft die volksthümlichen verdrängt; die italieniſche Muſik hat beſonders in neuerer Zeit, von den Hauptſtädten ausgehend, ſich faſt des ganzen muſikaliſchen Gebietes bemeiſtert, und echte Volkslieder und Volkstänze werden immer ſeltener. Darum ſoll man auch eilen, dieſe einfachen Laute der Nationalität zu ſammeln, ehe ſie verſchwinden oder durch fremde Beiſätze verunſtaltet werden. Sonderbar genug, lieben die heitern

Franzoſen eben ſo wie der ruſſiſche Leibeigene und der polniſche Landmann, die Molltöne ganz beſonders, und viele dieſer Nationalſing= und Tanzweiſen ſind in dieſer Tonart. Unter den Componiſten, welche Volkslieder geſchickt zu benützen und in ihre Arbeiten einzuflechten wußten, iſt beſonders Nicoto zu nennen, der den von der Colbran geſungenen ſpaniſchen Liedern fleißig zuhörte, und das Beſte davon verwendete.

Natürlich (Aeſth.) heißt überhaupt dasjenige, was der ganzen Natur oder doch der Natur eines gewiſſen Dinges gemäß iſt, aus ihren Geſetzen und durch dieſelben hervorgeht. In äſthetiſcher Bedeutung nennt man ein Kunſtwerk natürlich, welches ſo conſtruirt iſt, als wäre es Wirkung der Natur, alſo naturähnlich. So iſt ein Gemälde natürlich, welches uns einen Naturgegenſtand mit der lebhafteſten Aehnlichkeit repräſentirt; eine dramatiſche Handlung wird natürlich, wenn wir durch die Kunſt des Schauſpielers die Täuſchung vergeſſen. In der, wie in einem organiſchen Naturproducte beſtehenden, innigen Verbindung und Verſchmelzung aller Theile zum Ganzen, in der Vermeidung alles Gezwungenen und Erkünſtelten, beruht die Natürlichkeit eines äſthetiſchen Kunſtwerkes, welche die Kraft und die unausbleibliche Wirkung bedingt, wenn auch die Kunſt in edlerer Bedeutung nach dem Ideale ringt. — (Muſik.) Nach den ältern Muſiklehrern eine Melodie, welche in dem Hexachorde des Tones c modulirte. Man unterſchied ſie durch dieſe Benennung von der harten Tonart des Hexachordes g, in welcher das h oder b dur vorkam, und von der weichen Tonart des Hexachordes f, in welcher das b oder b moll angewendet wurde. Uebrigens iſt auch in der Muſik das Natürliche dem Gekünſtelten und Gezierten entgegengeſetzt; darum nennt man die Melodie natürlich, wenn ſie ſich ohne Sprünge und harte Modulationen, ohne Synkopen und Taktverrenkungen, durch wenige, höchſtens 8—10 Intervalle, ungezwungen bewegt; eben ſo heißt der Vortrag natürlich, wenn man ohne Zuſatz, ohne willkürliche Veränderung des Zeitmaßes ein Muſikſtück vorträgt, und die Eigenthümlichkeit des Componiſten ehrt. Es erhellt daraus, daß in der Muſik das Natürliche auch das Wahre iſt. Einige Tonlehrer der neuern Zeit nennen auch die Stammtonleiter c dur die natürliche Tonleiter, weil ſie keiner Kreuze oder Be bedarf, und ſagen, daß die Auflöſungszeichen den Noten ihren natürlichen Laut und Namen wieder geben, weil ſie dieſelben zur c dur Tonleiter zurückführen.

Natur (von nasci, erzeugt oder geboren werden), erklärt Krug als einen Ausdruck, der hauptſächlich in zwei Bedeutungen genommen wird, einer materiellen und einer formalen. In jener verſteht man darunter einen Inbegriff von wirklichen Dingen, und unterſcheidet in dieſer Hinſicht auch wohl die

ſinnliche Natur, d. h. den Inbegriff der räumlichen und zeitlichen Dinge, und die überſinnliche Natur, d. h. den Inbegriff von Dingen, die als erhaben über Raum und Zeit gedacht werden. In formaler Hinſicht aber verſteht man darunter den Inbegriff der weſentlichen Beſtimmungen eines Dinges (z. B. Natur Gottes, der Thiere, der Pflanzen), und nennt daher dieſe Natur auch wohl das Weſen eines Dinges, obwohl Manche hier noch einen Unterſchied machen, und unter der Natur eines Dinges diejenigen Beſtimmungen verſtehen, welche zu ſeiner Wirklichkeit, unter dem Weſen aber die, welche zu ſeiner Möglichkeit gehören. In Hinſicht auf Kunſt iſt Natur, als wirkende Urſache betrachtet, allerdings die Führerin und Lehrmeiſterin des Künſtlers; als Wirkung ſelbſt ſeine Welt, aus welcher er ſeine Stoffe entlehnt; demungeachtet ſtrebt die Kunſt nach einem höhern Ziele, als bloße Nachahmerin der Natur zu ſeyn, iſt Selbſtſchöpferin, wenn auch nur Nachweltſchöpferin; ſ. Kunſt und Nachahmung. — (Bildende Kunſt.) Hier verſteht man unter Natur die Objecte der Nachahmung; nach der Natur malen oder zeichnen heißt, nach einem beſtimmt wirklich exiſtirenden Urbilde malen oder zeichnen. Einige brauchen es auch als Gegenſatz von Copie, was aber unrichtig iſt, da Original bezeichnender iſt. Die Natur iſt in Anſehung der Formen, der Proportionen und des Ausdruckes, ſelbſt in Anſehung des Helldunkels und des Colorits, die erſte und vorzüglichſte Lehrerin; aber ihre Schönheiten ſind zerſtreut, und die Fantaſie des Künſtlers muß ſchaffend verbinden; zudem gehört, um die Schönheiten der Natur in Formen, Licht und Farben zu finden und zu begreifen, ein geübtes inneres Auge, was leider nicht jeder, der ſich Künſtler nennt, auch beſitzt.

Naturanlage ſ. Anlage.

Naturpoeſie (Aeſth.). In objectiver Bedeutung jene Poeſie, deren Vorwurf die Natur iſt; die lebendige, mehr beſchreibende als reflectirende Poeſie, oder als Bezeichnung der Dichtungen älterer, im Gegenſatze der Dichtungen neuerer, mehr ausgebildeter Völker; im ſubjectiven Sinne, die kunſtloſen, ohne die nöthigen Vorkenntniſſe der Poetik und Metrik, gleichſam aus bloßem Inſtincte hervorgegangenen, poetiſchen Producte. Der eigentliche Begriff der Naturpoeſie, im Gegenſatze der Kunſtpoeſie, iſt ſehr ſchwankend, denn alle Poeſie iſt Kunſt, und ſoll aus der Natur hervorgehen, ſonſt iſt es Unnaturpoeſie. Die Naturaliſten aber in der Poeſie, weil ihnen die kunſtmäßige Ausbildung abgeht, vorzugsweiſe Naturdichter zu nennen, iſt noch ſchwankender, denn wer nicht ein gewachſener, von der Natur geſchaffener Dichter oder Künſtler iſt, wer nicht urſprünglich die Weihe erhalten, wird trotz aller Ausbildung ſich nicht zum Dichter hinaufverſeln

oder künſteln, ſo wie der Mangel an wahrer Ausbildung keine Vollkommenheit geſtattet.

Neapel-Gelb (Malerei), hochgelbe Malerfarbe; zur Oel-, Waſſer- und vorzüglich zur Schmelzmalerei brauchbar.

Nebennoten (Muſ.), jene Noten von geringerem Werthe, in welche die melodiſchen Hauptnoten, die einen Takttheil oder auch nur ein Taktglied ausfüllen, zergliedert werden. Sind die Nebennoten in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten, ſo nennt man ſie harmoniſche Nebennoten. Iſt dieß nicht der Fall, und folgen ſie den Haupt- oder harmoniſchen Noten im Nachſchlage, oder ſtehen ſie im Anſchlage und verdrängen die harmoniſchen Noten in den Nachſchlag, ſo heißt man ſie durchgehende Noten im erſten, und Wechſelnoten im zweiten Falle; ſ. d. A.

Nebenperſonen (Theater) ſ. Rolle.

Nebenpfeiler (Bauk.), kleine neben den Hauptpfeilern einer Bogenſtellung ſtehende Pfeiler, worauf der Bogen ruht, weßwegen ſie auch ein weſentlicher Theil jeder Bogenſtellung ſind. Ein Nebenpfeiler beſteht aus drei Theilen: aus dem Stamme, dem Fuße und der obern Bedeckung oder dem Kämpfer. Der Fuß iſt eine bloße Plinthe oder Zocke, und der Kämpfer wird aus verſchiedenen Gliedern zuſammengeſetzt; ſ. Bogenſtellung, Pfeiler und Säule.

Nebenſachen (Bauk.), die den weſentlichen Theilen des Gebäudes beigefügten Dinge; die Verzierungen, wodurch die Wirkung der Hauptheile nie, auch nicht bloß ſcheinbar, geſchwächt werden darf. Man darf ſie daher nie zu hervorſtechend, noch zu häufig anbringen; ſ. Verzierung und Beiwerk.

Nebenſtimmen, Begleitungsſtimmen, ſ. Füllſtimme.

Nekrolog (vom Griech.), Todtenregiſter, wird als Titel zur Lebensbeſchreibung eines kürzlich Verſtorbenen gebraucht; eine kleinere Art Biographie; ſ. d.

Neorama (vom Griech.), eine von Alleaux in Paris erfundene Darſtellung des Innern eines Gebäudes, durch Figuren und Beleuchtung belebt.

Neubraun (Malerei), eine aus blauſaurem Kupferoxyd beſtehende, vorzüglich braune, Körperfarbe, beſonders zu Oel- und Waſſermalerei geeignet; ſie gibt mit Weiß haltbare Nüancen von Lila.

Neuheit (Aeſth), beſteht als äſthetiſche Darſtellung in der Auffindung des noch nie Dageweſenen, was etwas ſchwer zu finden ſeyn dürfte, daher mehr in der Vermeidung des Verbrauchten und Trivialen. Man pflegt die Neuheit nach Stoff und Form abzutheilen, nur die letztere kündigt ſich uns von Zeit zu Zeit mit großem Geräuſche an, ohne zu befriedigen; die erſte iſt höchſt ſel-

ten, zudem fordert ein neuer Stoff auch immer eine neue ihm adäquate Form, daher die erſtere die letztere ſchon in ſich begreift. Daß aber das Genie ſelbſt alten Stoffen durch die eigenthümliche Auffaſſung neue Geſtaltung zu geben und die gewaltigſte Wirkung hervorzubringen vermag, haben Shakeſpeare und Goethe bewieſen. Es exiſtirt übrigens kein Menſch, wie ein franzöſiſcher Encyclopädiſt treffend bemerkt, der nicht von der Natur ſeinen beſondern Charakter erhalten hätte; ſo wie ein Jeder ſeine beſondere Phyſiognomie hat, ſo hat auch ein Jeder ſeine beſondere Art zu empfinden und zu handeln; der denkende Künſtler muß daher, wenn er auch nur wahr ſeyn will, uns in ſeinen Werken etwas Neues erblicken laſſen. — (Rhet.) Die Bildung neuer Worte, Neologismus, im Gegenſatze von Archaismus, iſt eine Redefigur zur Verſtärkung des Ausdrucks. Minder als in allen andern Künſten erſcheint das Neue, ohne bizarr zu werden, in der Baukunſt; vergl. Erfindung.

Neunachteltakt (mit $\frac{9}{8}$ bezeichnet, Muſ.), eine ungerade Taktart, welcher, wie der Dreiviertelkakt, nur mit dem Unterſchiede angegeben wird, daß auf jedes Viertel drei Achtel kommen. Das Taktgewicht oder die gute Zeit fällt beim $\frac{9}{8}$ Takt auf den Niederſchlag oder das erſte Viertel.

Neunſechzehntheiltakt ($\frac{9}{16}$), ebenfalls eine ungerade Taktart, welche ſich zum $\frac{3}{8}$ Takt, wie der $\frac{9}{8}$ Takt zum $\frac{3}{4}$ Takte verhält; nur wird ſie ſeltener angewendet, als die unmittelbar vorhergehende.

Nexus (lat.), Verknüpfung. — (Muſ.) Jene Setzart der Melodie bei den Alten, in welcher die Töne abwechſelnd ſprung- und ſtufenweiſe auf einander folgten. Gingen die Töne aufwärts, ſo hieß ſie nexus rectus, abwärts nexus anacamptus, bald auf-, bald abwärts oder vermiſcht, nexus circumstans. Gegenwärtig wäre es wohl überflüſſig, ſchwerfällige Unterſuchungen darüber anzuſtellen.

Ni (Muſ.), nach der belgiſchen Solmiſation ſo viel als h, nach der Graun'ſchen e.

Nicolo, eine Gattung des Tenorpommers; ſ. Pommer.

Niederländiſche Schule ſ. Malerſchule.

Niederſchlag (Muſ. u. Rhythmik), die Bewegung, welche der Muſikdirector zu Anfange jedes Taktes mit der Hand oder mit dem Taktirſtocke macht, um anzudeuten, daß ein neuer Takt beginnt, und wobei er die Hand gegen das Pult ſenkt oder letzteres gar berührt, was indeſſen immer ein Fehler iſt, da es ein ſtörendes Geklapper verurſacht. Auf jeden Fall muß jedoch der Niederſchlag, der den Takt am richtigſten beſtimmt, ſehr deutlich ſeyn. Auf den Niederſchlag fällt in allen ungleichen und zweitheiligen

Taktarten der grammatiſche Accent, oder das Hauptgewicht des Taktes; daher werden die Ausdrücke: Niederſchlag, Theſis, guter oder accentuirter Taktheil u. ſ. w., in völlig gleicher Bedeutung gebraucht.

Niedlich (Aeſth.), das Schöne im verjüngten Maßſtabe, was ſich zu dem Begriffe von Schönheit verhält, wie Miniatur zur Lebensgröße. Die Darſtellung der Schönheit im Kleinen hat keinen großen Kunſtwerth, da höhere Schönheit höhere Formen fordert, und der Grund des Wohlgefallens im Niedlichen doch hauptſächlich in der Parallele mit dem Großen beruht. Der Darſteller des Niedlichen bewahre nur die Proportion, und hüte ſich aus der Kleinheit in die Kleinlichkeit zu verfallen, um nicht ſtatt ſchön, läppiſch zu erſcheinen.

Niedrig (Aeſth.), im Gegenſatze von erhaben, was ſo nieder ſteht, daß es alle feine Sitte beleidigt; wird von den Kunſtlehrern mit dem Gemeinen für gleichbedeutend erklärt oder noch genauer folgender Weiſe unterſchieden: Das Gemeine, ſagen ſie, ſei nur der Mangel des Geiſtreichen und Edlen, hingegen das Niedrige enthalte außer dieſem Mangel auch noch Rohheit des Gefühls, ſchlechte Sitten und verächtliche Geſinnungen; das Gemeine zeugt bloß von einem fehlenden Vorzuge, der ſich wünſchen läßt; das Niedrige von dem Mangel einer Eigenſchaft, die von jedem gefordert werden kann; oder das Gemeine iſt dem Edlen, das Niedrige dem Anſtändigen und Edlen zugleich entgegengeſetzt. Am leichteſten iſt nach Bobrik folgende Unterſcheidung: Gemein iſt Alles, was nur dem rohen Naturtriebe entſpricht, und ohne Spur einer geiſtigen Selbſtändigkeit, ohne Zuſammenhang mit höhern Zwecken erſcheint; dagegen niedrig iſt alles, was neben ſeinem Ausdrucke bloß rohen Naturtriebes auch noch eine kraftloſe Schlechtigkeit der Geſinnung daneben enthält. So iſt die Habſucht ein roher Naturtrieb, darum gemein; doch beſonders von Raub und Mord begleitet noch eher durch die Kraftäußerung für die äſthetiſche Behandlung geeignet, als die niedrige, die kraftloſe Schlechtigkeit des geheimen Diebſtahls. Uebrigens iſt das Niedrige oder das Gemeine der Geſinnung wohl zu unterſcheiden von dem Gemeinen der Handlung und der Situation. Das Erſtere iſt durchaus unzuläßig für die äſthetiſche Darſtellung, weil es dem Ekelhaften im Sinnlichen nahe kommt. Selbſt nicht einmal im Komiſchen kann die gemeine, verächtliche Geſinnung als ein brauchbares Element angewendet werden, im Tragiſchen natürlich gar nicht. Wo eine der zerſtörenden Kräfte, welche die tragiſche Verwandlung herbeiführen ſollen, einem ſchmählichen und verächtlichen Charakter zugeſchrieben wird, da erhebt ſich der äſthetiſche Unwille zu hoch, als daß die gleich angedeutete, oder erſt ſpäter deutlich gezeigte

Veredlung dieſen Unwillen überbieten und ein Wohlgefühl erwecken könnte. Was dagegen das Gemeine der Handlung und der Situation anbetrifft, ſo ſind beide Arten für das Komiſche anwendbar, aber für das Tragiſche nur die Situation. Die gemeine Situation nämlich kann im Komiſchen vollkommen den Contraſt bilden, welcher zur unſchädlichen ſchmerzloſen Täuſchung der Erwartung gehört, und ſelbſt höhere Stände können, ohne die beſondere Eigenthümlichkeit der Burleske oder Farce anwenden zu müſſen, in die gemeinſten Situationen von dem komiſchen Dichter verſetzt werden, ohne daß uns der Unwille über das Unpaſſende, oder der Unglaube des Unwahrſcheinlichen den Genuß des Komiſchen verdürbe. Eben ſo kann die niedrige, oder genauer geſprochen, die gemeine Situation, ohne Schaden des Eindruckes in der Tragödie angewendet werden, gerade um einen deſto größeren Contraſt hervorzubringen und fühlbar zu machen, zwiſchen dem erhabenen Charakter, der ſich in dieſer gemeinen Situation befindet, und dem einengenden Drucke, den dieſelbe auf ihn ausübt. So kommt bei Calderons ſtandhaften Prinzen, dem doch nicht aller tragiſche Effect abgeſprochen werden kann, der größte Theil der Wirkung aus der an ſich gemeinen Situation des äußern drückenden Mangels her. Allgemeiner gefaßt würde es alſo geſagt werden können, freie edle Geſinnung im Drucke des gemeinen, des Sclavenlebens, wird die ſympathetiſchen Gefühle unfehlbar erregen, und Edgar und Kent im Lear, und von neuern Stücken Michel Beer's Paria und Zedlitz's Herr und Sclave ſind dafür ſprechende Beweiſe. Anders verhält es ſich dagegen mit den gemeinen Handlungen; dieſe ſind jedenfalls nur zuläßig im Komiſchen, und ſelbſt hier noch innerhalb ziemlich enger Gränzen. Vergl. Gemein und Komiſch.

Niſche (franz., Bauk.), ſo viel als Bilderblende; ſ. d.

Nomos (griech., Muſ.), urſprünglich ein Loblied auf Apollo, ſpäter eine Melodie nach einer gewiſſen Form.

Non (ital., Muſ.), in Bezeichnungen des muſikaliſchen Zeitmaßes und Vortrages, z. B. Allegro non troppo, non tanto, non molto, nicht zu ſchnell, diminuendo ma non rallentando, immer ſchwächer, jedoch im Takte.

None (lat., Muſ.), die Neunte, die Octave der Secunde. Sie hat dieſen Namen erhalten, weil man vom Grundton zu ihr neun Stufen der diatoniſchen Tonleiter durchlaufen muß. Sie iſt ein diſſonirendes Intervall, das wie die Secunde, klein, groß und übermäßig ſeyn kann. Im letzteren Falle löſet ſie ſich, melodiſch und harmoniſch richtig, nur in die zunächſt aufwärts liegende Stufe auf. Als Intervall betrachtet, iſt zwiſchen None und Secunde kein anderer Unterſchied, als daß letztere, weil ſie die zu-

nächſt liegende Stufe iſt, diſſonirender als die erſte erſcheint. Durch dieſe Lage wird aber eben ihr harmoniſcher Unterſchied begründet. Schlägt man zugleich den Grundton und die Secunde an, ſo kann ſich die Diſſonanz nicht anders auflöſen, als indem der Baß um einen halben Ton abwärts ſchreitet und mit der liegen gebliebenen Secunde eine kleine Terze bildet, worauf beide ſich im Einklange des Grundtones vereinen. Schlägt man aber zugleich den Grundton und die None an, ſo löſet ſich letztere natürlich in die Octave des Grundtones auf, weil ſie nach vorhergehender Terze auf die empfindſame Note, wenn der Baß um einen halben Ton aufwärts ſchreitet, nur als Vorhalt erſcheint, der ſich befriedigend in die Octave auflöſet. Bei der Secunde wird die Diſſonanz durch das tiefere Intervall veranlaßt, darum muß dieſes aus ſeiner Stelle rücken; bei der None bringt das höhere Intervall die Diſſonanz hervor, und muß ſich eben deßwegen bewegen.

Nonenaccord. Die None iſt nur ein Vorhalt, der die Auflöſung der Harmonie in den Dreiklang oder in eine ſeiner Verſetzungen aufhält; darum löſet ſich die None immer regelmäßig in die Octave oder Decime des Grundtones auf. In der Harmonielehre pflegt man hauptſächlich Nonenaccord jenen zu nennen, bei welchem die None von der Terze und Quinte der Baßnote begleitet wird, und bezeichnet ihn in der Bezifferung bloß durch die Zahl 9, es ſei denn, daß die Terze oder Quinte der Baßnote außerhalb der Tonleiter des Grundtones liegt, und eine beſondere Bezeichnung durch Vorſetzungszeichen erfordert. Dieſe Gattung von Nonenaccorden iſt übrigens jene, die ſich am unmittelbarſten in Wohlklang auflöſen. Der Accord der None mit der Sexte und Quarte des Grundtones, der Nonenſeptimenaccord (in der Bezifferung $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{7}$), in welchem die None und Septime mit der Quinte, Terze oder auch Quarte des Grundtones vereint ſind, löſen ſich entweder nur mittelbar und durch eine Folge von Accorden auf, oder die verſchiedenen Vorhalte können verzögert, und der Zuhörer dadurch bis zur Auflöſung in die Conſonanz in Spannung erhalten werden.

Nonett (Muſ.), ein concertirendes Muſikſtück für neun Inſtrumente, gleichviel welche. Es beſteht gewöhnlich, ſo wie die Quartetten, Quintetten u. ſ. w. aus vier Sätzen, die auch faſt im Quartettſtile gehalten werden. Sehr wirkungsreich ſind die Nonetten, in welchen, wie in Spohr's meiſterhafter Arbeit, die Blasinſtrumente mit den Saiteninſtrumenten angenehm abwechſeln. Es werden übrigens nur wenig Nonette geſchrieben, weil die Beſetzung ſchwierig iſt, und mehre tüchtige Muſiker erfordert.

Normalidee (Aeſth.), Muſtergedanke; die Idee, welche, ſowohl bei der Hervorbringung, als zur Beurtheilung eines Kunſt-

werkes als Richtſchnur dient. Bendavid erklärt ſie als die Mitte zwiſchen den äußerſten Gränzen, welche die Einbildungskraft feſthalten muß, um ein beſtimmtes Bild von einer Sache zu bekommen. Die äußerſten Gränzen deſſen, was zu einerlei Art gehört, weichen auf einer oder der andern Seite nicht ſo ſehr von einander ab, daß die Mitte zwiſchen beiden nicht für alle Menſchen faſt die nämliche ſeyn ſollte. So fällt die Normallänge des männlichen Körpers für jeden Menſchen wohl zwiſchen fünf und ſechs Fuß, weil es ſchwerlich einen Mann über zehn und unter zwei Fuß gibt. Die Normalidee beſtimmt zugleich die äſthetiſche Wahrheit und das Urtheil des Kunſtrichters. Hat der Künſtler ſein Werk nicht nur mit Talent, ſondern auch nach der eigentlichen Normalidee entworfen, hat er nicht nur die Sache dem Vorbilde entſprechend, ſondern das Vorbild ſelbſt ſo gemacht, daß es die Mitte zwiſchen den äußerſten Gränzen der in der Erfahrung gegebenen Gegenſtände dieſer Art enthält, ſo ſteht die Vermittelung nicht nur muthmaßlich, ſondern gewiß zu erwarten. Des Künſtlers Vorbild enthielt eine Normalidee, und auch ſo das Bild des Kunſtrichters; und da dieſe doch von Dingen einer Art nicht weit von einander abſtehen, ſo paßt das Bild, welches der Kunſtrichter durch das Kunſtwerk erhält, faſt genau mit der ſeinen zuſammen. Hat aber der Künſtler nach keiner Normalidee gearbeitet, hat er aufs Gerathewohl gearbeitet, und bloß Theile zuſammen getragen, die ſeiner Einbildungskraft damals gefielen, als ſie das Vorbild erſann; ſo erwarte er, bei allem Talente, doch nicht mit Gewißheit, daß ſein Werk dem Kunſtrichter gefallen werde. Dieſer entwirft ſich eine Normalidee, ehe er das Werk beurtheilt, und findet daher keine Wahrheit in dem Werke, da deſſen Bild nicht mit der Normalidee zuſammenfällt. So ſchwierig das Entwerfen einer Normalidee von äußern Gegenſtänden auch iſt, ſo unendlich ſchwieriger iſt es noch, wenn es auf die ſchöne Darſtellung von geiſtigen Eigenſchaften, von Handlungen und Begebenheiten ankommt. Auch hier muß die Einbildungskraft des Künſtlers die Mitte zwiſchen den äußerſten Gränzen auffaſſen, feſthalten und mit Talent darſtellen. Die Normalidee gleicht oft keinem einzigen Gegenſtande der Erfahrung, iſt aber gerade das, wornach der Künſtler ſtreben muß, wenn er ſeinem Werke den Stempel der äſthetiſchen Wahrheit aufdrücken will; es iſt für die Erfahrung das Falſcheſte, für die Einbildungskraft das Wahrſte. Nun aber heißt jedes Gedankending, das in der Erfahrung nicht genau angetroffen wird, aber doch das Ziel anzeigt, wornach man ſtreben muß, wenn man die Wahrheit erreichen will, ein Ideal. Daher geben die Sachverſtändigen dem in allen ſeinen Theilen nach einer Normalidee gearbeiteten Kunſtwerke den Namen eines äſthetiſchen Ideals.

Nota buona, cambiata, cattiva, caratteriſtica (ital., Muſ.), für: im guten Taktheil ſtehende, Wechſel-, im ſchlechten Tacttheil ſtehende, charakteriſtiſche Note.

Note sensible (franz.), empfindſame Note, iſt die große Terze der Dominante oder die kleine Unterſecunde der Tonika einer Tonart. So iſt h z. B. die empfindſame Note der c-Tonart, gis jene der a-Tonart, ſei es in Dur oder in Moll. Man nennt ſie ſo, weil ſie nach dem Accorde der Dominante auf dem kürzeſten Wege zur Tonika zurückführt, und gleichſam dahin ſich wieder zu erheben verlangt. In der Molltonart gibt es nur bei aufwärts ſchreitender Tonleiter eine empfindſame Note; die Secunde der Tonika im Herabſchreiten dafür zu nehmen, hieße nur die Begriffe verwirren. In der Harmonielehre iſt es eine unumſtößliche Regel, daß die empfindſame Note nie verdoppelt werden darf, weil dieß, ohne Octaven zu machen, nie geſchehen kann.

Noten (Muſ.), die Zeichen der Tonſchrift, durch welche ſowohl die Höhe oder Tiefe jedes einzelnen Tones, als die Dauer desſelben bezeichnet wird. Hierzu bedient man ſich des Linienſyſtems, oder fünf gleichlaufender horizontaler Linien, unter, auf, zwiſchen und über welchen die Noten geſchrieben werden. Da jedoch auf dieſe Weiſe nur eilf Noten dargeſtellt werden können, der Tonumfang der meiſten Stimmen und Inſtrumente dieſe Zahl aber oft überſchreitet, ſo wendet man die Hilfslinien an, welche kurze Striche ſind, deren man zuweilen vier, fünf, ſechs, ja noch mehr zu gleicher Zeit gebraucht, und die ſowohl über als unter dem Linienſyſtem angewendet werden, um höhere oder tiefere Töne zu bezeichnen, als die durch das Linienſyſtem dargeſtellten. Die Noten werden auf und unter dieſe Hilfslinien geſchrieben. Um bei ſo viel Tönen nicht gar zu viel Hilfslinien nöthig zu haben, hat man Zeichen erfunden — Notenſchlüſſel, welche die gleichen Noten des Linienſyſtems, nach Beſchaffenheit der Stimmen, von welchen ſie vorgetragen werden ſollen, beträchtlich erhöhen oder erniedrigen. Man wendet hauptſächlich drei Gattungen derſelben an. Für die tiefen Stimmen und Töne den F- oder Baßſchlüſſel, der einem umgekehrten C gleicht, immer in neuerer Zeit auf der vierten Linie des Linienſyſtems ſteht, und die Stelle, die das kleine f einnimmt, bezeichnet. Dieſer Schlüſſel wird für alle Baßinſtrumente und Stimmen, als Contrabaß, Violoncell, Baßpoſaune, Fagott u. ſ. w., dann für tiefe Männerſtimmen und die tiefern Octaven des Fortepiano und der Harfe angewendet. Für die mittlern und höhern Geſangſtimmen, ſo wie für einige wenige Inſtrumente der C-Schlüſſel, der in ſeiner einfachen Geſtalt aus zwei ſenkrechten Strichen beſteht, die durch zwei horizontal gezogene verbunden werden; letztere ſchließen bei dem Tenorſchlüſſel die vierte, bei dem Altſchlüſſel die dritte und bei dem So-

pranſchlüſſel die erſte Linie des Linienſyſtems von unten herauf ein, und bezeichnen die Stelle, die das c einnimmt. Man bedient ſich des Tenorſchlüſſels für höhere Männerſtimmen, für die Tenorpoſaune und die höhern Noten ſowohl des Violoncells als des Fagotts. Der Altſchlüſſel wird bei den Stimmen für den Contraalt, für die Viole und für die Altpoſaune angewendet; der Discantſchlüſſel dagegen wird jetzt ausſchließlich nur noch für höhere Weiber- oder Sopranſtimmen gebraucht. Der Violinſchlüſſel oder G-Schlüſſel endlich iſt der höchſte, gleicht einem geraden lateiniſchen & und bezeichnet die Stelle des Tones G. Er wird faſt für alle Blasinſtrumente, für die Violine, die höhern Octaven der Harfe und des Fortepiano, für die Guitarre, die höhern Töne des Violoncells und der Viola, und auch vielfach für den Geſang angewendet. Man gebrauchte vor Zeiten für den Bariton den F-Schlüſſel auf der dritten, für den hohen Alt den C-Schlüſſel auf der zweiten und den Violinſchlüſſel auf der erſten Linie; doch genügen die erſt genannten, die jetzt allein angewendet werden. Ihre Zahl jedoch noch beſchränken wollen, und wie viele Muſikverleger, beſonders in den Clavierauszügen aus Opern, zu thun pflegen, alle Geſangſtimmen im Violinſchlüſſel ſchreiben, würde nur zu Irrungen Anlaß geben, und das Leſen der Partituren erſchweren, das durch die Anwendung der Schlüſſel ſehr erleichtert wird. Ueberdieß iſt die Kenntniß der verſchiedenen Schlüſſel eine leichte Sache, die kein beſonderes Studium erfordert. Was die Geltung der Noten betrifft, ſo bedient man ſich in der neuern Muſik, welcher die Bindungszeichen und Puncte einen bedeutenden Vorzug vor der ältern geben, nur mehr der ganzen Note, welche wie ein Kreis ausſieht und keinen Stiel hat, der halben, eben ſo geformten, jedoch mit einem Stiele verſehenen, der Viertelnote, die einem großen ſtarken Puncte gleichſieht und mit einem Stiele verſehen iſt, der Achtelnote, die eben ſo geſtaltet iſt, jedoch mit einem einmal, der Sechzehntheilnote mit einem zweimal, der Zweiunddreißigtheilnote mit einem dreimal, der Vierundſechzigtheilnote mit einem viermal durchgeſtrichenem Stiele u. ſ. w., und ſelten noch der alten Brevisnote, die zwei Takte gilt, und aus zwei horizontalen Strichen beſteht, die von zwei ſenkrechten begrenzt werden. Jede dieſer Notengattungen gilt nur die Hälfte der unmittelbar vorhergehenden, die ganze Note aber vier Viertelnoten oder einen ganzen Viervierteltakt. Die Griechen hatten eine ſehr verwickelte und ſchwierige Art, ihre Noten zu ſchreiben. Ueber die Geltung derſelben konnte kein Zweifel obwalten, da ſie nur lange und kurze Noten hatten, welche wie die Silben des Taktes genau bemeſſen waren, ſo daß eine lange Note immer zwei kurze galt; da ſie aber die Buchſtaben des Alphabetes zur Bezeichnung

der Noten gebrauchten, die Aehnlichkeit der verſchiedenen Octaven nicht kannten oder nicht benutzten, ſich in jeder verſchiedenen Tonart verſchiedener Zeichen bedienten, und die Töne der Singſtimmen mit andern Zeichen darſtellten, als die der Inſtrumente, ſo hatten ſie in allem 990 Tonzeichen, nach Andern 1620, von welchen 495 für die Singſtimmen und eben ſo viele für die Inſtrumente beſtimmt waren. Darum wollte Plato, daß ſich die jungen Leute damit begnügten, zwei bis drei Jahre Muſik zu lernen, bloß um die Anfangsgründe ſich eigen zu machen. Papſt Gregor vereinfachte die griechiſche Tonſchrift, indem er für die zweite Octave dieſelben Buchſtaben anwendete, die für die erſte gebraucht wurden, nur daß ſie in der höhern ſich in kleinerer Geſtalt wiederholten. Der eigentliche Reformator war aber Guido von Arezzo im eilften Jahrhunderte, der das Linienſyſtem erfand und Puncte auf die Linien ſetzte, um die verſchiedene Höhe und Tiefe der Töne zu bezeichnen. Johann von Muris erfand 1338 die verſchiedenen Geſtalten der Noten, welche Erfindung jedoch von Manchen beſtritten und dem Deutſchen Franco aus Cöln zugeſchrieben wird; und ſo geſtaltete ſich allmählich das jetzige Notenſyſtem, nicht ohne viele Verirrungen und vieles Herumtappen. Im Mittelalter hatte man folgende Noten: die Maxima, welche 8 zweitheilige Takte oder Schläge galt; die Longa, Brevis, Semibrevis, Minima, Semiminima, Fusa und Semifusa. Letztere entſpricht unſerer ſechzehntheiligen Note, die andern haben immer die Hälfte der Geltung der unmittelbar Vorhergehenden. Die Figuren dieſer Noten näherten ſich vielfach der Geſtalt der unſrigen. Man findet ſie in ſehr vielen Lehrbüchern abgebildet.

Notendruck, Notenſtich, Notenſteindruck. Schon ſeit dreihundert Jahren werden Noten mit beweglichen Typen gedruckt, und faſt eben ſo lange Zeit kennt man auch die Kunſt, Noten in Kupfer zu ſtechen. Jedoch erfand man erſt zu Anfange des vorigen Jahrhunderts die Methode, Noten in Zinnplatten zu ſchlagen, und ſie mittelſt einer Kupferpreſſe abzuziehen. Breitkopf zu Leipzig trug viel zur Vervollkommnung dieſer Kunſt bei, die aber ſpäter noch ſehr verbeſſert wurde. Haslinger in Wien, Breitkopf und Härtel, ſo wie Probſt zu Leipzig, Schott in Mainz, dann die Pariſer und Londoner Verleger liefern jetzt ſehr geſchmackvolle, rein und correct geſtochene Auflagen, und dieſe Kunſt iſt eben jetzt im vollen Aufblühen begriffen. Der Notenſteindruck ſcheint dagegen, trotz wiederholter Verſuche, nicht recht empor zu kommen; doch iſt die Lithographie noch neu und hat noch bei Weitem nicht ihren höchſten Punct erreicht. Gut, correct und leſerlich geſchriebene Orcheſterſtimmen werden indeſſen noch immer von den Meiſten und zwar mit Recht den geſtochenen Stimmen vorgezogen.

Notenpapier, iſt das mittelſt des Raſtrales oder einer eigenen Maſchine mit einer gewiſſen Zahl von Linienſyſtemen verſehene und zum Notenſchreiben eingerichtete Papier. Letzteres muß ſtark, nicht zu glatt ſeyn, und das Radiren geſtatten. Die Linienſyſteme müſſen mit einer etwas blaſſen Tinte raſtrirt werden, damit die mit ſchwärzerer geſchriebenen Noten um ſo mehr abſtechen und ſichtbarer werden. Man hat Notenpapier von allen Formaten: Violinformat, das mehr Höhe als Breite hat, vorzüglich zu Inſtrumentalſtimmen geeignet; dann Clavierformat, das breiter als hoch iſt, ſowohl für Clavierſtücke als für Singſtimmen anwendbar, indem es den Sänger weniger verdeckt, auch Mignon-Notenpapier von ſehr kleinem Formate, das indeſſen höchſtens zu Romanzen verwendet werden kann. Ferner gibt es 8, 9, 10, 12, 14, 16, 18, 20 bis 24 liniges Notenpapier, das mit wenigern Linien zu ausgeſchriebenen Stimmen, mit mehren zu Partituren verwendet wird. Das Deutſche hat ſich brauchbarer als das einſt faſt allein verwendete Italieniſche bewieſen.

Notenleſen, iſt die Fertigkeit, ein zuvor nicht gekanntes Muſikſtück aus der Stimme oder der Partitur zu entziffern und zu verſtehen, ſo daß man das Ganze gleichſam innerlich vorträgt, und die Schönheiten und Schwächen des Werkes auffaßt. In beſchränkterm Sinne iſt das Notenleſen die Fähigkeit, die relative Höhe und Tiefe, Länge und Kürze, Stärke oder Schwäche der Noten eines Muſikſtückes oder einer Stimme auf einen Blick zu faſſen. Verbindet man damit die Fertigkeit, dieſe ſo gefaßten Noten richtig, rein und in angemeſſener Bewegung, ſei es zu ſingen oder auf einem Inſtrumente zu ſpielen, ſo nennt man dieß Notentreffen, im ſcherzhaften Sinne wohl auch Notenfreſſen, mit dem Nebenbegriffe des fertigen aber geiſtloſen Vortrages.

Notenſchreibmaſchine oder Fantaſirmaſchine, iſt eine mechaniſche Vorrichtung, welche an einem Clavierinſtrumente angebracht, und dazu dienen ſoll, Alles, was auf den Clavieren geſpielt wird, ſchnell aufzuzeichnen, damit der Componiſt die vorgetragene Fantaſie nicht mehr aufzuſchreiben, ſondern nur das Geſchriebene zu entziffern und gehörig zu ordnen brauche. Der Engländer Creed, die Deutſchen Unger und Höchfeld, beſchäftigten ſich mit dieſer Erfindung, die jedoch nicht weiter benutzt wurde, und ſich wenig brauchbar erwies.

Notenſtecher iſt derjenige, der Noten ſticht. Er bedient ſich dazu eines eiſernen Raſtrels oder einer Raſtrirmaſchine, vieler Punzen, auf welchen die Noten der verſchiedenen Geltungen, alle muſikaliſchen Zeichen, Kreuze, Be, Auflöſungszeichen, alle Buchſtaben und Zahlen u. ſ. w. eingegraben ſind, dann eines Griffels. Zuerſt theilt er das Manuſcript ab, und bezeichnet mit Bleiſtift

die Eintheilung in Syſteme und Seiten, wobei er darauf bedacht ſeyn muß, daß man bequem umwenden könne, dann ſkizzirt er leicht das Ganze, und bedient ſich endlich ſeiner Punzen und dann nochmals des Griffels, um die Platte zu vollenden.

Notturno (ital.) ſ. Nachtmuſik.

Novelle (ital., Aeſth. u. Poetik), dem Worte nach Neuigkeit, war auch urſprünglich bloß ein kleines Geſchichtchen, eine kurze Erzählung, eine auffallende Begebenheit, eine Anekdote, ein Schwank, immer aber war der Grundbegriff Neuheit, und ihr Element war die äußere wirkliche Welt; die Idee, das Raiſonnement war ihr fremd. Jetzt iſt der Begriff der zur epiſchen Form der Poeſie gehörenden Novelle ein ganz anderer, und in der Feſtſetzung der Unterſchiede zwiſchen Roman, Novelle und Erzählung iſt man noch nicht ganz einig. A. W. Schlegel ſetzt das unterſcheidende Merkmal in eine unſichtbar ſichtbare Subjectivität, d. h. der Dichter darf in ihr ſein eigenſtes Gefühl leiſe und wie in einem Sinnbilde durchſchimmern laſſen. Rumohr verſetzt ſie der Form nach in die Claſſe der Erzählungen, und unterſcheidet ſie dem Inhalte nach von der Erzählung. Die eigentliche Erzählung iſt eben nur Erzählung. Sie entwickelt eine Reihe von Begebenheiten, welche, um nicht einzuſchläfern, allerdings wohl ein höheres Intereſſe erregen, von geiſtreichen Gedanken, ſchönen Sentenzen und ſolchen mehr begleitet, unterſtützt werden müſſen; doch alles nur aphoriſtiſch und deſultoriſch, mit andern Worten, gleich als wie zufällig, aus den entwickelten Begebenheiten hervorgehend. In der Novelle knüpft ſich nicht etwa der geiſtreiche Inhalt an die Begebenheit, dieſe vielmehr an die Idee, welche dem Ganzen zum Grunde liegt, und darin hindurchgehalten und gehandhabt wird. Eine Novelle iſt daher mehr die Hervorbringung des Tiefſinnes als der Imagination; Gefühl, Anſchaulichkeit, Handlung, ſogar jedes freiere Aufſprudeln des Geiſtes iſt eigentlich von der Novelle ganz ausgeſchloſſen. In eine Novelle gehört das Element des Wunderbaren, die tiefſinnige Unvernunft, der lebhaft ſprudelnde Witz, und ſo vieles Andere, ſo dieſer Gattung eigenthümlich iſt, und ihr den beſonderen Reiz verleiht. In dieſer Anſicht Rumohrs von der Novelle iſt unſtreitig viel Wahres, nur findet ein geiſtvoller Kritiker den Ausdruck »die Idee« zu gefährlich, weil er zu Mißdeutungen Veranlaſſung geben, und fälſchlich ſo gedeutet werden könnte, als müſſe die Novelle einen beſtimmten moraliſchen Lehrſatz oder einen Gemeinſpruch, womit die Kunſt durchaus nichts zu ſchaffen hat, predigen. Tieck, ſelbſt Muſter der modernen Novelle, ſpricht in der Charakteriſtik derſelben, anſtatt von der Idee von einem Wendepunct. Eine Begebenheit, behauptet er, muß anders vorgetragen werden, als eine Erzählung, dieſe ſich von Geſchichte unterſcheiden und die Novelle nach jenen Mu-

ſtern ſich dadurch aus allen andern Aufgaben hervorheben, daß ſie einen großen oder kleinern Vorfall ins hellſte Licht ſtelle, der, ſo leicht er ſich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig iſt. Dieſe Wendung der Geſchichte, dieſer Punct, von welchem aus ſie ſich unerwartet völlig umkehrt und doch natürlich vom Charakter und den Umſtänden angemeſſen die Folge entwickelt, wird ſich der Fantaſie des Leſers um deſto beſſer einprägen, als die Sache ſelbſt im Wunderbaren, unter andern Umſtänden wieder alltäglich ſeyn könnte. Wenn Tieck übrigens von der Novelle ſagt: bizarr, eigenſinnig, fantaſtiſch, leicht witzig, geſchwätzig und ſich ganz in Darſtellung auch von Nebenſachen verlierend, tragiſch wie komiſch, tiefſinnig und neckiſch, alle dieſe Farben und Charaktere läßt die ächte Novelle zu, nur wird ſie immer jenen ſonderbaren auffallenden Wendepunct haben, der ſie von allen andern Gattungen der Erzählung unterſcheidet — ſo hat er nicht nur die Novelle, ſondern noch ſchärfer ſeine eigenen Novellen charakteriſirt. Aus allen Unterſuchungen reſultirt, daß die Hauptſache in der Novelle darin beſtehe, einen intereſſanten Gedanken dichteriſch aufzufaſſen und zu halten, durch anziehende Geſtalten, wie im Drama vorzuführen und ohne übertriebene Verwicklung heiter und tragiſch zu löſen, in der Erzählung aber die Erzählung, ſelbſt die lebhafte Darſtellung einer einfachen Handlung mit ſteter Beziehung auf ein intereſſantes Individuum die Hauptſache iſt, wiewohl auch die Erzählung eine gewiſſe Idee veranſchaulichen kann. Während Mancher die Novelle nach ihrer urſprünglichen kurzen Form für einen zuſammengepreßten Roman anſieht, haben wieder Andere darin verſucht, den Roman geiſtiger, ſtoffloſer zu machen, und Laube meint, der Unſichere wird immer noch am Beſten zurecht kommen, wenn er ſich unter der Novelle einen Ausſchnitt des großen Lebenskreiſes denkt; es kann doch deßhalb alles darin zu finden ſeyn, nur ſchärfer, ſpitzer, kürzer, wiederum einſeitiger, überraſchender. Die Meiſterſchaft des Dichters, ſagt Weber, wird ſich darin zu bewähren haben, daß er, in räumlicher Enge ſich faſſend, auf das Ziel mit ſicherem, gleichmäßigem, kräftigem, aber keineswegs athemloſem Schritte zuſtrebe, ohne weder durch anfängliche Breite weiterhin unverhältnißmäßig kurz werden zu müſſen, noch den Leſer zu übereilen, das Gemüth zu bedrücken, die Effecte über einander herſtürzen zu laſſen. Das Geheimniß einer in angenehmer Leichtigkeit bedeutenden Unterhaltung, wozu viel Geiſt, vieles Wiſſen (das ſich aber lieber zurückhält als vordrängt), viele Weltkenntniß, viel geſellſchaftlicher Takt und zugleich ein wohlwollendes Behagen, das auf ſittlichklarer Lebensanſicht beruht, mit einem Worte, wozu eine gemüthlich wie erfahrungsmäßig vollkommene Bildung gehört, das iſt auch das Geheimniß eines guten Novellentons. Dazu kommt aber,

weil die Unterhaltung ſich künſtleriſch erzeigen ſoll, Erfindungs- und Geſtaltungsgabe, glückliche, wohlgeordnete Fantaſie, ein Maß des Schönen, welches die rechte Mitte zwiſchen lyriſchem Schwunge und proſaiſcher Kälte zu halten weiß, kurz, wie man wohl merken wird, mehr Tugenden, als die Unzahl der deutſchen Poeten, welche uns in jeder Meſſe mit Dutzenden neuer Novellen beſchenkt, in ihrer form- und feſſelloſen Gemüthlichkeit ſich träumen läßt.

Numerus (lat., Zahl; Rhet.). Mit dieſem Ausdrucke, wofür wir kein entſprechendes deutſches Wort haben, bezeichnet man Ebenmaß der ungebundenen Rede zur Hervorbringung des Wohllautes — Eurythmie. Streng genommen ſoll der Numerus das für die proſaiſche Rede ſeyn, was der Rhythmus für die metriſche. Man pflegt aber oft das griechiſche Wort Rhythmus mit dem lateiniſchen Numerus zu vertauſchen, und ſpricht von einem poetiſchen Numerus — Verſification — und einem oratoriſchen Rhythmus — rhythmiſchen Proſa. Der eigentliche oratoriſche Numerus (über den poetiſchen ſ. Rhythmus) geht hervor aus einer geſchickten Anordnung und Verbindung der einzelnen Glieder und Sätze zu Perioden, und aus der Mannigfaltigkeit und Verbindung dieſer Perioden unter ſich ſelbſt. Das Geheimniß des oratoriſchen Numerus beſteht daher in der harmoniſchen Proportion, ſowohl in der Eintheilung der Perioden und ihrer Glieder, als der Worte und Gedanken, und in dem Toniſchen des Stils. Nach dem Urtheile Quintilians iſt das Gehör der beſte und ſicherſte Richter in der Compoſition der Rede.

O.

O (Muſ.), oder vielmehr ein gerades und ein umgekehrtes o, nämlich oɔ, war in der Muſik des Mittelalters das Zeichen des tempus perfectum, das heißt, des dreitheiligen Taktes; das tempus imperfectum, oder der zweitheilige Takt, wurde durch ein einfaches c angezeigt; daher die noch jetzt übliche Bezeichnung.

Obelisk (vom Griech., Spitzſäule; Bauk.), eine hohe vierſeitige, aus einem Blocke ſehr feſten Steins glatt geformte Säule, die oben ſchmäler als unten in eine kleine Pyramide endiget. Auf dieſer, ſo wie auf dem obern Schafte, ſeltner am untern Ende desſelben, ſind Reliefdarſtellungen, und auf den langen Seitenflächen des Schaftes Hieroglyphenreihen eingehauen. Man hat ſpäter die Benennung auf ähnliche, langgeſtreckte und nicht immer in Aegypten, ſondern auch in andern Ländern verfertigte Denkmale übertragen, die zwar einige, aber nicht alle aufgezählten Merkmale an ſich tragen. Einer der größten in Europa befindlichen Obelisken iſt der in neueſter Zeit in Paris aufgerichtete Obelisk von Luxor.

Oberbau (Bauk.), der Bau ober der Erde; im Gegenſatze des Grundbaues oder des Baues unter der Erde.

Oberdach (Bauk.), die obere mehr flache Hälfte bei gebrochenen oder Manſardendächern.

Oberdominante (Muſ.), die Oberquinte des Grundtons; ſ. Dominante.

Oberlicht (Bauk.), ein in demſelben Stockwerke über der Thür befindliches Fenſter.

Oberplatte (Bauk.), das oberſte glatte Glied über dem Karnieße eines Haupt= oder andern Geſimſes, auch Ueberſchlag genannt, auch ſo viel wie Abacus; ſ. d.

Oberſchoß (Bauk.), das obere Stockwerk eines Hauſes.

Oberſtimme (Muſ.), die höchſte der Hauptſtimmen eines Tonſtückes, z. B. in einem vierſtimmigen Chore der Sopran, in einem Bogenquartette die erſte Violine, in einer Symphonie bald die erſte Violine, bald jenes Blasinſtrument, welches höher als die anderen ſteht und gewöhnlich die Melodie vorträgt. Octaven und Quinten ſind zwiſchen der Oberſtimme und dem Baſſe hauptſächlich zu vermeiden, weil ſie übel klingen.

Oberſtreif (Bauk.), das über dem Oberſaum (ſ. d.) befindliche platte Glied des Unterbalkens.

Oberwerk (Muſ.), der obere Theil oder das obere Stockwerk einer großen Orgel, nebſt den dazu gehörigen Windlade, Pfeifenwerke und Claviere, welches letztere beſonders für ſich geſpielt oder an das Hauptclavier des Werkes gekoppelt werden kann.

Obligat (vom Lat., verbunden; Muſ.), die Stimme eines Tonſtückes, die nicht willkürlich weggelaſſen werden kann, ſei es, daß ſie hin und wieder die Melodie vorzutragen habe, oder als Begleitungsſtimme zur Harmonie weſentlich iſt. Da in neuerer Zeit alle Orcheſter faſt immer vollſtändig beſetzt ſind, ſo machen die Componiſten nur ſehr ſelten mehr den Unterſchied zwiſchen obligaten und bloßen Ausfüllungsſtimmen, und alle Inſtrumente ſind in ihren Tonwerken obligat. Vor Zeiten gaben ſich die Tonſetzer die undankbare Mühe, Clavierſonaten mit willkürlicher Begleitung einer Flöte oder einer Violine zu ſchreiben, oder Duetten, die mit beliebiger Begleitung eines Violoncelles auch als Terzetten geſpielt werden konnten. Man kommt, und mit Recht, davon ab. In älteren Muſikwerken heißt corno obligato, clarinetto obligato, ſo viel als corno solo, clarinetto solo, und zeigt an, daß dieſe Inſtrumente concertirend als Hauptſtimmen mitzuwirken haben. In den ältern franzöſiſchen Opern kommt auch der Ausdruck récitatif obligé, obligates Recitativ vor, wodurch angedeutet wird, daß eines Theils die Blasinſtrumente darin beſchäftigt ſind, andern Theils längere oder kürzere Sätze vorkommen, die ſtreng im Takte vorgetragen werden müſſen.

Oboe, irrig Hoboe, ein Blasinſtrument, das aus einer harten Holzgattung, am gewöhnlichſten und beſten aus Buchsbaumholz verfertiget wird, aus drei Theilen, einem Ober-, einem Mittelſtücke und einem Schalltrichter oder Becher beſteht, und mittelſt eines Rohres intonirt wird. Vor Zeiten hatte die Oboe, welche eigentlich eine vervollkommnete Schalmei iſt, nur zwei Klappen, nämlich die c- und die dis-Klappe; ſie iſt in neueſter Zeit, beſonders durch die erfolgreichen Bemühungen des Künſtlers Sellner, Profeſſor der Oboe am Wiener Conſervatorium, bedeutend vervollkommnet worden. Mit Hilfe der dreizehn oder vierzehn auf die zweckmäßigſte Art an der Oboe angebrachten Klappen, nämlich der h, der c, der cis, der doppelten dis, der fis, der gis, der doppelten f und b, der c-Triller- und der Schleifklappe, iſt man jetzt im Stande, in allen Tonarten mit vieler Fertigkeit zu ſpielen, alle Intervalle bequem und mit vollkommener Gleichheit des Tones zu verbinden, und jeden Ton richtig und kräftig anſchlagen zu können. Durch den angebrachten Cylinder kann man das Oberſtück verlängern und verkürzen, folglich der Stimmung nachhelfen, und durch das weiche Rohr wird der Ton eben ſo biegſam als klangvoll. Der Umfang der Oboe als Orcheſterinſtrument erſtreckt ſich vom tiefſten Violin h bis zum dreigeſtrichenen d durch alle Töne der chromatiſchen Tonleiter. In Concertſtücken ſetzt man die Oboe bis zum dreigeſtrichenen f, ja das höher liegende fis, g, gis und a, laſſen ſie auch ohne viele Mühe, wiewohl etwas unſicher hervorbringen. Die Oboe iſt ihres gleichen, klangvollen Tones und des Umſtandes wegen, daß man ſie in allen Tonarten anwenden kann, ein ſehr brauchbares, ja das brauchbarſte Orcheſterinſtrument. Uebrigens iſt die Oboe ſchwieriger zu erlernen, als die meiſten andern Blasinſtrumente, und verlangt eben ſo angeſtrengte, als zweckmäßige Uebung; beſonders wichtig iſt das Studium der gehaltenen oder Bildungstonleiter; die Oboe, wie die Violine, verträgt die Mittelmäßigkeit durchaus nicht, und wird, von einem Pfuſcher behandelt, im höchſten Grade widerwärtig.

Oboiſt, derjenige, der die Oboe ſpielt. Da bei der neunſtimmigen Harmonie die Oboe immer die erſte Rolle ſpielte, ſo hat man bei den Regimentsmuſiken alle zu dieſer Harmonie gehörigen Muſiker, als Clarinettiſten, Fagottiſten u. ſ. w., weil ſie gleichſam den Kern bilden, vor Zeiten Oboiſten genannt, um ſie von den Bandemuſikern oder Bandiſten zu unterſcheiden, welcher Unterſchied ſich in Oeſterreich auch auf ihre Uniform erſtreckt.

Obſcön (vom Lat.), ſchändlich, unanſtändig, und in Beziehung auf Geſchlechtsverhältniſſe ſchlüpfrig. — (Aeſth.) Das Obſcöne iſt unſittlich, iſt daher kein paſſender Stoff für die Kunſt, die nicht da iſt, um den Sinnen zu ſchmeicheln, wenn auch nicht

unmittelbar da, um Moral zu lehren, doch nur nach dem Schönen ringt, und das Schöne darf nie unſittlich oder widerſittlich werden; die Schönheit geht verloren mit dem Schleier der Grazien, die innere (ſittliche) Freiheit iſt geiſtiger Natur, die Schönheit bezeichnet Steckling als die Offenbarung der Idee der Freiheit im Sinnlichen. Beiden, der Sittlichkeit und der Schönheit, liegt derſelbe Urbegriff zum Grunde, welcher bei der einen nur in der Geiſterwelt, bei der andern in der Sinnenwelt verwirklicht wird; beide ſind demnach einander nahe verwandt. Kant bezeichnet die Schönheit als das Symbol der Sittlichkeit; das Sittliche kann daher vom Schönen nie getrennt, noch weniger feindlich gegenüber geſtellt werden, indem es dann aufhören würde ſchön zu ſeyn. Dazu gehört nicht, daß das Schöne unmittelbar auf Beförderung des Guten hinwirke; wiewohl ihm dieß mittelbar zu thun nicht unterſagt iſt, ſo darf es dieſen der Moral angehörigen Zweck doch nicht vorwalten laſſen, um nicht ſeinen eigenthümlichen Charakter zu verlieren, wie es denn überhaupt jeden anderweitigen Zweck dem des unmittelbaren Gefallens unterordnen muß; noch gehört dazu, daß es ſich der Darſtellung ſittlicher Fehler und Gebrechen enthalte, es kann Sünden, Laſter, Teufel ſchildern, nur ſo, daß einerſeits die Schilderung den Zwecken der Sittlichkeit bei unverdorbenen Seelen keinen Eintrag thue, daß ſie folglich weder obſcön noch verführeriſch werde; andererſeits den Zwecken der Schönheit nicht ſchade und nicht ekelhaft widerwärtig ꝛc. werde.

Ochſenauge (Bauk.), ein kleines rundes Dachfenſter, gewöhnlich nur in der obern Hälfte eines gebrochenen Daches.

Octachordon, Tonreihe von acht diatoniſchen Stufen. Unter der Benennung Octachordum Pythagorae oder Pythagoriſche Lyra verſtand man bei den Griechen das ganz alte, von Pythagoras eingerichtete Tonſyſtem, welches bloß aus den beiden Tetrachorden Meſon und Synemmenon beſtand, und der jetzigen Tonfolge e, f, g, a, h, c, d, e entſprach.

Octave (Muſ.), das conſonirendſte Intervall nach dem Einklange, welches in unſerem temperirten Tonſyſtem immer in ſeiner urſprünglichen Reinheit ausgeübt werden muß. Verhält ſich der Einklang wie 1 zu 1, ſo verhält ſich ein Ton zu ſeiner Octave wie 1 zu 2, und eben dieſes einfache Tonverhältniß iſt die Urſache, daß eine doppelte, drei-, vier- oder mehrfache Octave vom Ohre nicht ſo leicht gefaßt wird und nicht ſo angenehm klingt, als die einfache Octave, welche in der Harmonie und ſehr oft in der Melodie ohne Gefahr mit dem Einklange verwechſelt werden kann. Man nennt dieſes Intervall Octave, weil ſie die achte diatoniſche Stufe iſt. Die Octave iſt ferner noch dadurch merkwürdig, weil ſie die Gränze iſt, innerhalb welcher alle weſentlich von einander verſchiedenen, primitiven Töne enthalten ſind, indem alle Töne, welche dieſe

Gränze überſchreiten, nur Wiederholungen der erſtern in einer vermehrten oder verminderten Größe ſind. In unſerem modernen Tonſyſteme nimmt man die Contraoctave als die tiefſte an, dann kommt die große Octave vom großen bis zum kleinen c und ſo fort, die übrigen, bis zur Quarte über der achten Octave, wobei es ſich verſteht, daß man vom Zwei- und Dreißigfußton anfangend, bis zum höchſten Flageoletton der Orgel fortſchreitet. In der Harmonie wird das Intervall der Octave ſtets in ſeiner conſonirenden Eigenſchaft angewendet. Die verminderte Octave wird bloß im Durchgange angewendet, und noch dazu nur ſelten. Die übermäßige Octave iſt dagegen nichts anders, als die um eine Octave von ihrem Grundton abgerückte übermäßige Prime. Octave nennt man auch diejenigen Flötenſtimmen der Orgel, die um eine oder zwei Octaven höher ſtehen, als das Principal, und die den Ton keines beſondern Inſtrumentes nachahmen. Eine Stelle oder Paſſage in der höhern oder tiefern Octave ſingen, oder auf einem Inſtrumente ſpielen, was durch die Worte all' ottava alta, all' ottava bassa oder blos ottava alta, ottava bassa auch 8vo ausgedrückt, wobei im letztern Falle die höhere Octave allein verſtanden wird, bedarf keiner beſondern Erklärung, da dieſelben Noten nur um 8 Töne höher oder tiefer vorgetragen werden.

Octaven, Octavengänge, Octavenfolgen heißt man in der Harmonielehre die unmittelbare Folge zweier oder mehrer Octaven in gerader Bewegung, und verpönt ſie, ſo wie unmittelbar auf einander folgende reine Quinten. Solche Verbote ſind in einer Kunſt, wo das Ohr die Urtheile in letzter Inſtanz fällt, nie ſo ſtreng zu nehmen, und klingt die Accordenfolge gut, verletzt ſie den Gehörſinn nicht, hat das Tonwerk Kraft und Ausdruck, ſo mag immerhin der talentvolle Tonſetzer den Pedanten die Sorge überlaſſen, nach Octaven und Quinten in ſeiner Partitur zu jagen, und ſeufzend darüber den Kopf zu ſchütteln. Anders verhält es ſich jedoch in contrapunctiſchen Sätzen, wo ſich die vernachläßigte Regel bei den Umkehrungen ſchwer an dem Uebertreter rächt, weßwegen auch die älteren Tonlehrer ſo großes Gewicht darauf gelegt haben. Aber im freien Stile kann man, wie geſagt, davon abweichen, ſo bald es das Ohr nicht beleidigt. Indeſſen liegt dieſer Regel etwas Wahres zum Grunde. Wohlthuend iſt die Modulation nur dann, wenn man ſich in verwandten Tonarten bewegt, die mit der urſprünglichen gemeinſchaftliche Intervalle haben, oder deren Accorde doch in den Accorden der urſprünglichen Tonleiter enthalten ſind. So geht man harmoniſch richtig und angenehm von c dur nach g dur, f dur, a moll, e moll, ja nach d moll über, weil in den vier erſten Fällen gemeinſchaftliche Intervalle vorhanden ſind, und im letzten Falle der d-moll-Accord auf den Sextenaccord der Quarte f der ur-

ſprünglichen Tonart gegründet iſt. Von c nach d dur ſelbſt in der Gegenbewegung überzugehen, wird aber nur durch den darauf folgenden Uebergang in g dur zuläßig und gemildert; es würde das Gehör beleidigen, obgleich fehlerlos ſeyn, wenn man in dieſem Falle auf den d-dur-Accord den a-dur-Accord anſchlüge und folglich die g-dur-Tonart ganz überſpränge.

Octavflöte, Piccolo; ſ. Flöte.

Octavenregel ſ. Regel der Octave.

Octett (vom Lat., Muſ.), ein für acht Geſangſtimmen oder acht Inſtrumente, welche ſie auch ſeyn mögen, componirtes Muſikſtück. Das Inſtrumentaloctett nähert ſich dem Quartette und Quintette in Anſehung der Eintheilung der Sätze, aus welchen es beſteht, und des Stiles, in welchem es geſchrieben wird. Spohr hat ein meiſterhaftes Octett componirt, in welchem die Blasinſtrumente effectvoll mit den Bogeninſtrumenten concertiren, das aber ſelten auf angemeſſene Weiſe vorgetragen wird, weil die Hörner ſehr ſchwierig ſind.

Octonarius (lat., Metrik), achtfüßiger, trochäiſcher Vers, der akatalektiſche Tetrameter, Viertact, der Griechen, weil hier je zwei Füße (eine Dipodie) zu einem Metrum verbunden werden. Seine Länge macht einen Ruhepunct nöthig, daher immer ein Versabſchnitt am Schluß der zweiten Dipodie; z. B.:

Tauſend Sternenheere loben || meines Schöpfers Pracht und Stärke;
Aller Himmelkreiſe Welten || preiſen ſeiner Weisheit Werke;
Meere, Berge, Wälder, Klüfte, || die ſein Werk hervorgebracht,
Sind Poſaunen ſeiner Liebe, || ſind Poſaunen ſeiner Macht.
Kleiſt.

Dieſer achtfüßige Vers der Alten zerfällt bei uns gewöhnlich in zwei vierfüßige; z. B.:

Frommer Stab, o hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauſcht!
Hätt' es nie in deinen Zweigen,
Heil'ge Eiche, mir gerauſcht!
Schiller.

Ode (vom Griech. ᾠδή, Geſang, da ſie, wie das Lied, auch urſprünglich mit Geſang begleitet vorgetragen wurde; Poetik). Eines der Hauptmomente der lyriſchen Dichtungsform, der practiſche Ausdruck des durch eine Idee in Begeiſterung verſetzten Gemüthes. Nicht rein ſubjectiv, wie das Lied, nicht rein objectiv, wie die Hymne, hält ſie zwiſchen beiden die Mitte, denn ſie iſt reflectirender Natur. Der Dichter, ſagt Roſenkranz, geht von einer beſondern Gelegenheit aus, welche in ihm als eigentliche Stimmung erſcheint; z. B. die Spazierfahrt auf einem See im Mondſchein erregt ſein Nachdenken über die Wunder der Natur. Dieß iſt die beſondere Situation, in welcher der Dichter ſich gerade befindet, und in welche er uns mit ſich verſetzt; jedoch bleibt

eine ſolche durch Zufälligkeiten ins Unendliche hin verſchiedene Lage nur der Ausgang, der äußere Anhalt der Ode. Um ſie, als dem beſonderen Intereſſe der Wirklichkeit, was den Dichter gerade beſchäftigt, legen ſich ſeine beſondern Betrachtungen an; die Ode wird deßwegen immer philoſophirend und ſucht die beſondere Situation in ihrem allgemeinen Werth zu begreifen. Durch dieß Beſtreben nun geſchieht es, daß weder die Allgemeinheit für ſich, noch die von dem Geiſte des Allgemeinen wirklich erfüllte Individualität in der Ode ganz rein hervortreten, ſondern daß eben dieſe Verbindung des einzelnen Intereſſes mit dem allgemeinen ihren Charakter ausmacht. Dieſe Verbindung kann ſich der Form nach doppelt darſtellen. Theils kann der Dichter vom Begriff anfangen, und von ihm zu ſich übergehen, theils kann er mit ſich beginnen, und von hier zum Begriffe aufſteigen. Die Betrachtung kann in ihrem Inhalte natürlich eben ſo mannigfaltig ſeyn, als der particuläre Fall ſelbſt; die Odendichter unterſcheiden ſich hierin eigentlich, wie die philoſophiſchen Schulen; Horaz und Haller ſind ſtoiſch, Klopſtock iſt ſpeculativ u. ſ. w. Dieſen Reflexionen iſt übrigens keine ſtrenge innere Einheit mit der beſondern Gelegenheit nothwendig, ſondern es iſt die Freiheit der Ode, ſich hierin auch ganz äußerlich verhalten, und die heterogenſten Gedanken mit den zufälligen der Situation in Verbindung bringen zu können; ja das plötzliche Erheben von einem beſchränkten, raſch entfliehenden Moment der Gegenwart zu ewigen Ideenkreiſen, oder umgekehrt, das plötzliche Zurückfallen aus weiten Reflexionen in die Enge des einzelnen Lebens, erfüllt gerade viele Oden mit wunderbarem Reiz. Auch die mythologiſche und hiſtoriſche Ausſchmückung iſt der Ode durch ihren äſthetiſchen Begriff nicht ſchlechthin nothwendig gemacht, ſondern es iſt der Fantaſie des Dichters ganz freigegeben, in welche Gegenden der göttlichen und menſchlichen Geſchichte er mit ſeinen Gedanken hinabtauchen, wie viel oder wenig, und welche Bilder er aus ihnen zur Veranſchaulichung ſeiner Stimmung entlehnen will. Ein Ueberfluß darin verdirbt die Ode, weil ſie dann nur ein Aggregat ſolcher fragmentariſchen Bilder wird, welche am Ende kalt laſſen; eher kann ſie in der Reflexion umherſchweifen. Die Odendichter der modernen Welt, z. B. Ramler, haben es hierin beſonders verſehen, indem ſie ſich aus der Lectüre der antiken Poeten eine Menge mythologiſcher Anſpielungen angewöhnten, welche im Grunde für uns, da wir dieſe Vorſtellungen nur künſtlich erworben, gar keine rechte Gegenwart mehr haben. Auch Klopſtock hat hierin gefehlt, indem er der nordiſchen Mythologie zutraute, daß ſie den Deutſchen mehr zuſagen würde und müßte, als die claſſiſche, worin er ſich ſehr betrogen hat, weil die nordiſche Mythologie unſerem dermaligen Bewußtſeyn noch um vieles farbloſer und dunkler iſt, als

die claſſiſche. Die alte Eintheilung in heroiſche, ſentimentale und didaktiſche Ode, mit den Unterabtheilungen der philoſophiſchen und ſatiriſchen, iſt eben ſo ungenügend, als der Begriff der Ode, als Lobgedicht, welcher im vorigen Jahrhundert aus der franzöſiſchen Literatur herrſchend war, und welcher ſich ſo ſehr feſtgeſetzt hatte, daß Blumauer in dieſer Manier ſogar eine Ode an den Leibſtuhl dichtete. Die Eintheilung der Ode gibt uns das Leben von ſelbſt an, ihre Claſſification ließe ſich von materieller Seite ſo ins Unendliche zerſpalten, als Gelegenheiten und Stimmungen in eine unbeſtimmbar vielfache Mannigfaltigkeit aus einander gehen. Feſt- und Traueroden, geiſtliche und weltliche, rollen aus dem Füllhorn der beweglichen Geſelligkeit ſo bunt hervor, als ſie ſelbſt ihre Kreiſe weiter und enger, klarer oder verſchlungener zieht. Eben ſo läßt ſich unter den Oden der Unterſchied der erhabenen, wenn man will tragiſchen und komiſchen, nur eben ſo anſehen, wie derſelbe der geſammten Poeſie gemeinſam iſt. Die gewöhnlichen Silbenmaße der Oden im Deutſchen ſind die griechiſchen und lateiniſchen vierzeiligen Strophen, die aber mit vielen andern vermehrt worden ſind, und noch immer vermehrt werden können; auch gebraucht man, obſchon ſeltener, gereimte Silbenmaße mancherlei Art. Ueberhaupt hängt das Versmaß der Ode von der Beſchaffenheit der darzuſtellenden Empfindung ab; der Ausdruck eines kräftigenden, männlichen Gefühls fordert den Jambus, der eines ſänftigenden, weiblichen, den trochäiſchen Vers. Metriſche Hyperkünſteleien ſind eben ſo verwerflich, als willkürliche Regelloſigkeit. Die Ode iſt, wenn auch nicht unter dieſer Benennung und in verſchiedener Form, in allen Literaturen vorhanden. Der Geſang der Deborah im alten Teſtamente, ein Theil der Pſalmen und Esras ſchwungvolle Betrachtungen, gehören hierher. Perſer und Araber haben ſich auch darin verſucht. Der Grieche Pindar und der Römer Horaz leuchten durch Jahrhunderte als Muſter. Bei den Italienern vertritt die dem Romantiſchen eigenthümliche Canzone (ſ. d.) die Stelle der Ode, und viele italiſche Dichter, wie Bernard Taſſo, Teſti, Menzini u. a., nannten ihre Gedichte Oden, ohne von der Form der Canzone weſentlich abzuweichen, oder wählten die Form, behielten aber den Namen Canzone bei. Die freiere Form der ſogenannten anakreontiſchen Ode — ein Gedicht in kürzern Strophen mit in kurzen Intervallen wiederkehrenden Reimen — fand immer Beifall. Berühmt als Odendichter im ſiebzehnten Jahrhundert ſind vorzüglich Chiabrera und Filicaja, letzterer hauptſächlich durch ſeine Oden auf die Belagerung Wiens; die ſpätern Dichter des ſiebzehnten bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts claſſificirt Roſenkranz in jene traurige Periode der italiſchen Literatur, wo aller Ernſt und alle Tiefe aus der Poeſie durch ſchöne Phraſen, hohle Begeiſterung,

und wenn auch muſikaliſch anmuthige, doch innerlich leere und nichtige Formen verdrängt wurden, wie dieß vorzüglich bei Frugoni und Metaſtaſio der Fall war. Als die Repräſentanten einer beſſern Zeit, welche mit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts beginnt, ſind zu nennen: Parini, Alfieri, Monti, unter deren Werken ſich auch Oden befinden. Der ausgezeichnetſte aber unter den neueren Dichtern Italiens iſt Manzoni, welcher wie in dramatiſchen und epiſchen, ſo auch in ſeinen lyriſchen Gedichten eine neue Bahn gebrochen. Seine geiſtlichen Oden, von ihm ſelbſt Inni genannt, athmen Innigkeit und einfache Wahrheit, und ſeine Ode auf den Tod Napoleons gehört zu den bedeutendſten Erſcheinungen dieſer Gattung. Die Spanier haben ſich eben ſo wie die Italiener, ſelbſt in den höhern lyriſchen Dichtungsformen, der Canzone, oder in der anakreontiſchen Ode, der Canciones bedient; nur wenige haben Oden in kürzer und freier gebauten Strophen oder nach antiken Vorbildern gedichtet. Unter dieſen wenigen verdient aus der älteren Zeit mit Auszeichnung genannt zu werden Spaniens innigſter Dichter Ponce de Leon, dann Fernando de Herrera, auch Eſpinel, der Ueberſetzer des Horaz, Villegas und der Seltſamkeit wegen auch die Nonne von Mexico Inez de Cruz, die ſogenannte zehnte Muſe. Aus der neuern und neueſten Zeit ſind nennenswerth: Valdes, Moratin, Quintana und der Miniſter Martinez de la Roſa. Die Franzoſen, die an den Odendichter die höchſten Forderungen ſtellen, wiewohl uns ihre Meiſterwerke älterer Art hohl und nüchtern erſcheinen, verehren Ronſard und Malherbe als Schöpfer der Ode; als vorzüglich gelten dann in der frühern Zeit J. B. Rouſſeau, J. Racine, Greſſet, auch Friedrich II.; aus der Revolutionszeit de la Harpe, Delisle, Chenier, dann ſpäter Lebrun, welcher die Siege Napoleons und deſſen Tod in ſeinen Oden beſungen, und aus der neueſten Zeit Lamartine und die Chorführer der romantiſchen Schule Emile Deschamp und V. Hugo. Unter den Engländern, die in der höhern Lyrik überhaupt minder glücklich, als in andern Dichtungsformen waren, ſind als Odendichter der Erwähnung würdig: Cowley, Dryden, Pope, Gray, Penroſe, Johnſon, Miß Cater Woolkot, und aus der neueſten Zeit der geniale Lord Byron u. a. Unter den Deutſchen zeigte zuerſt wahrhaften Odenſchwung, aber in lateiniſcher Sprache, Balde. Die deutſchen Odendichter Wekherlin, Flemming, Opitz, Gryphius ſind die hervorſtechendſten der erſten ſchleſiſchen Dichterſchule. Aus der zweiten ſchleſiſchen, dann der Göttinger Dichterſchule und der ſpätern Zeit gehören hierher: Günther, Cramer, Haller, Uz, Hagedorn, Withof, J. A. Schlegel, Maſtalier, Blum, der ſubtile preußiſche Hofdichter Ramler, und der unſterbliche Sänger und Seher Klopſtock, der nach allen Seiten hinwirkte, durch ſeine brennenden Oden das deutſche Nationalgefühl

[illegible]

weckte, wie keiner vor und wenige nach ihm; Kretſchmann, Denis, Gerſtenberg ahmten ihn mehr und minder glücklich nach. Das Affectirte des Aufſchwunges, ſagt Roſenkranz, die achtzolligen Worte, die Armuth an neuen Gedanken, woran gar manche dieſer Oden leiden, erreichte in dem prächtigen Schwulſt L. Th. Koſegartens ſeine Spitze. So verſchwenderiſch mit dem Mark des Löwen, mit den Blitzen des Himmels und mit ſchmetternden Felſen u. ſ. w., iſt außer ihm keiner umgegangen. Seine Melancholien, ſeine Thränen und Wonnen ſind als bleibende Denkmale dieſer zwerghaften Titanenwuth anzuſehen. Als Odendichter können nun noch Hölty, Voß, die Stollberge, Lavater, Schubart, die Dichter der Naturſchönheiten: Salis und Matthiſſon, Herder, Baggeſen ꝛc., in vieler Hinſicht hier angeſchloſſen werden. Wenn wir als Odendichter in unſern Tagen wenige nennen, ſo geſchieht dieß, weil wir an der lieben Mittelmäßigkeit zu reich ſind. Platen, Stägeman, Waiblinger mögen als Ausnahmen gelten.

Odiſche Muſik nannten die Griechen die Vocalmuſik überhaupt.

Oelfarbe, Erd- und Lackfarben, welche zum Malen mit Oel angerieben und aufgetragen werden können. Ueber ihre Bereitung, Erfindung und Vorzüge ſ. Oelmalerei.

Oelmalerei, der ausgebildetſte, zweckmäßigſte und verbreitetſte Zweig der Malerei, daher man ihr auch den Vorzug vor allen andern Arten dieſer Kunſt eingeräumt, den ſie verdient wegen der Dauer, Lebhaftigkeit, Kraft, Anmuth und Naturwahrheit der Farben, der Vereinigung und Miſchung der Tinten, der Eigenſchaft des Uebermalens, des Aufeinanderſetzens der Farben, ſo daß die untere Farbe durchſcheint, welches dem Gemälde Reiz und Wahrheit verleiht, der Bequemlichkeit, nach Belieben zu mildern und zu verfeinern, überzuarbeiten, zu ändern, ohne das Fertige zu zerſtören, und ſo wie wegen ihrer Anwendbarkeit im Kleinen wie im Großen. Zu den Nachtheilen der Oelmalerei rechnet man den Glanz, der das Auge bei auffallendem Lichte blendet und den Beſchauer ſtört, welchen der um die Anſetzung des Staubes zu verhindern angewendete Firniß nach vermehrt; eine Störung, die indeſſen bei einer richtigen Stellung des Beſchauers wegfällt. Der Hauptvorwurf gegen die Oelmalerei iſt, daß die Farben mit der Zeit nachdunkeln, einen braungelben Ton erhalten, die Lichter grell werden und die Wahrheit des Ganzen leidet; ein durch die bindende Oelvermiſchung entſtehender Fehler, der durch ſorgfältige Behandlung vermieden werden kann, und von vielen Künſtlern auch vermieden worden iſt; ſo z. B. glänzen die Gemälde Tizian's, Leonardo da Vinci's u. a., ja auch mehre von altdeutſchen Meiſtern, noch immer in ungeſchwächter Farbenpracht,

während andere, zum Theile gleichzeitige, wie z. B. Guido Reni's, zum Theile ſelbſt jüngere, nachdunkeln und an Zauber des Colorits verlieren. Da auf die Güte der Farben ſehr viel ankommt, ſo muß der Künſtler ſuchen, ſich das Beſte davon zu verſchaffen, und beſonders auf die Dauerhaftigkeit derſelben Rückſicht nehmen, die nicht beſſer zu erproben iſt, als wenn ſie der freien Luft an den Fenſterſcheiben eine Zeit lang ausgeſetzt werden. Alle Farben werden mit Nuß- oder Mohnöl, welche ſchon an ſich gerne trocknen, angerührt und abgerieben. Das Leinöl, welches gelber und zäher iſt, braucht man nur zu gelben und braunen Farben. Die Stoffe, worauf mit Oelfarbe gemalt wird, ſind: Mauer, Stein, Leinwand, Blech und Holz, ſeltner Tuch und Taffet. Die metalliſchen Stoffe, worauf man auch Malereien antrifft, ſind Eiſen-, Kupfer-, Silber- und Goldbleche. Leinwand iſt der gewöhnlichſte Stoff; doch iſt das Holz am dauerhafteſten. Oelgemälde auf Leinwand erhalten ſich kaum über 300 Jahre. Die berühmteſten Gemälde der Italiener, z. B. Raphaels Verklärung Chriſti, die Gemälde Correggios in der Dresdener Gallerie, ſind meiſt auf Holz. Indeſſen bleibt für den gewöhnlichen Gebrauch eine dichte Leinwand von gleichem Faden das Beſte. Nachdem ſie auf dem Blendrahmen aufgeſpannt und mit Leimwaſſer getränkt worden, wird der fette Oelgrund mit einem breiten Meſſer aufgetragen (ſ. Grund). Ehe man jedoch zum Malen ſchreitet, muß die Zeichnung (gewöhnlich mit Kreide oder Kohle) entworfen werden, wo dann zuerſt das Untermalen geſchieht, d. h. die Farben gewählt und auf die Fläche dünn getragen, die verſchiedenen Tinten nach ihrem Bedarf neben einander geſetzt, und mit dem Vertreibepinſel verſchmolzen werden. Dieſes Untermalen muß mehrtägig geſchehen, und die Schatten müſſen ins Grüne ſpielen. Erſt nach völligem Trocknen darf man das Bild übermalen, wo die Farben wohl ausgebreitet reiner erſcheinen, ſich beſſer mit einander verarbeiten laſſen, und die Schatten und Lichter wirkſamer den Schein des Körperlichen abrunden. Hierauf, wenn die Farben etwas geſtanden und angezogen haben, erzeugt der Vertreibepinſel ſeinen Schmelz, der das Colorit der Natur ähneln läßt. Wenn das Gemälde zum zweiten Male getrocknet iſt, wird es gewöhnlich laſirt, d. h. mit durchſichtigen Farben übergangen, wodurch jene durchſichtigen und glühenden Töne entſtehen, welche zur Einheit, Wahrheit und dem Zauber der Färbung ſo vorzüglich beitragen. Ueber das Retouchiren ſ. d. — Johann und Hubert van Eyck, die zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts lebten, ſind zwar nicht als die Erfinder der Oelmalerei, doch als die erſten Verbeſſerer und Wiederherſteller zu betrachten. Die Erfindung iſt älter, da man mehre Oelgemälde hat, die lange vor ihrer Zeit verfertigt ſind; ſo enthält z. B. die kaiſerliche Gallerie in Wien eine Art Oelgemälde, urkundlich 1292

von Thomas v. Mutina, einem böhmiſchen Edelmanne, gemalt; dann noch andere, von Theodorich von Prag und Nicolaus Wurmſer von Straßburg um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts verfertigt. Auch die Griechen kannten ſchon einen aus Oel und Wachs bereiteten Firniß. Das größte Verdienſt um die Vervollkommnung, wie um die Verbreitung in dieſer höchſten techniſchen Potenz der Malerkunſt hat ſich Johann van Eyck erworben.

Offertorium (lat., Muſ.), der zwiſchen dem Credo und dem Sanctus befindliche Theil der katholiſchen Meſſe. Da man ihn durch irgend ein Muſikſtück, ſei es für eine Soloſtimme oder den Chor, oder auch beide zuſammen nach Willkür des Componiſten ausfüllt, ſo nennt man ein ſolches Muſikſtück ebenfalls Offertorium. Jomelli's Offertorium: confirma hoc Deus, wird mit Recht als ein Meiſterwerk angeſehen, und von allen Kunſtkennern geſchätzt.

Ohr (Bauk.), ein kleineres Gewölbe, worauf das Hauptgewölbe ruht, über die durch die Mauer gehenden Oeffnungen gemacht; auch die vordere Seite der Schnecken an dem Capitäl der joniſchen Säulen.

Onomatopöie (griech., Rhet.), Namen- oder Wortbildung; eine eigentlich grammatiſche Figur, wenn nämlich ein Wort nach dem Klange gebildet wird, einen Schall ſo treu als möglich nachahmt; z. B.:

Ut tuba terribili sonitu taratantara dixit.

Ennius.

Doch Taratantara klang der Tuba ſchrecklich Geſchmetter.

Die deutſche Sprache hat zum Vortheile für die poetiſche Darſtellung einen großen Reichthum ſinnlicher Wörter, die durch ihren Laut entweder wirkliche Klänge nachahmen, oder auf andere Weiſe einen ihrer Bedeutung entſprechenden Eindruck auf das Gehör machen; ſo iſt es z. B. von maleriſcher Wirkung, wenn Bürger erzählt:

Und immer höher ſchwoll die Fluth;
Und immer lauter ſchnob der Wind;
Und immer tiefer ſank der Muth. —
O Retter! Retter! komm geſchwind!
Stets Pfeiler bei Pfeiler zerborſt und brach;
Laut krachten und ſtürzten die Bogen nach.

So auch in Schiller's Taucher:

Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt ſie zurück,
Sie verkündigt der donnernde Schall;
Da bückt ſich's hinunter mit liebendem Blick.
Es kommen, es kommen die Waſſer all,
Sie rauſchen herauf, ſie rauſchen nieder,
Den Jüngling bringt keines wieder.

Oper (vom Ital. opera, das Werk, auch dramma per musica; Poetik und Muſ.), ein mit Geſang und Tonſpiel verbundenes Drama. Schon Sulzer hat dieſer, aus der Dichtkunſt und Muſik hervorgehenden, Kunſtform, dem etwas verzogenen Lieblingskinde unſerer Tage, manchen Vorwurf gemacht. Er behauptet, und nicht immer mit Unrecht, ungefähr zuſammengedrängt Folgendes: Bei der Oper herrſcht die ſeltſamſte Vermiſchung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeſchmackten. Mitten unter dem Läppiſchen überraſcht uns das tief Ergreifende. Die Dichtkunſt liefert die Handlung. Man nimmt eine kurze, aber große, durch gegenwirkende Leidenſchaften merkwürdige Handlung, die einen intereſſanten Ausgang bietet; nur wird in der Oper die Bahn der Natur mehr verlaſſen, als in der Tragödie. Durch Wechſel und prächtige Aufzüge ſollen die Sinne in Verwunderung geſetzt werden, wenn es auch ſogar unnatürlich iſt, und die anmaßenden Anforderungeu der Sänger ſetzen noch allen Ungereimtheiten die Krone auf; jeder will etwas zu ſingen haben und die Beſten das Meiſte. Jeder verlangt nun auch noch, gerade in ſeiner Weiſe, glänzen zu können; Einer im Adagio, der Andere im Furioſo. Dadurch muß viel Abgeſchmacktes entſtehen. Es muß da öfter in Lagen geſungen werden, wo Niemand in der Wirklichkeit das Singen einfällt; ſelbſt in der größten Gefahr. Sieht man ferner noch auf das ewige Einerlei, nämlich in allen Opern verliebte Klagen, ein Paar unglückliche Liebhaber, deren Einer im Gefängniſſe, der Andere in Lebensgefahr iſt; ein zärtliches Abſchiednehmen im Duett; die kindiſche Begier, ſchwere, künſtliche Sachen vorzutragen in Schnelligkeit, Höhe, Tiefe, in langem Athem u. dgl.: ſo wird man ſich über die vielen Opernthorheiten nicht mehr wundern. Jetzt fühlt man einmal mit dem Sänger, und ſogleich beweiſet er uns, daß er ſelbſt gar nicht fühlt, ſondern uns nur wie Kindern ſeine Raritäten auskramen will. Andere, wie z. B. Arteaga in ſeiner Geſchichte der italieniſchen Oper, haben wieder den Antheil des Wunderbaren, der in älterer Zeit immer vorherrſchte, als dieſer Kunſtform nachtheilig erkennen wollen, was Fink ſiegreich widerlegt, indem er ſagt: Etwas Wunderbares iſt der Oper angeboren, und die Liebe zum Wunderbaren, die im verſchiedenen Laufe der Zeiten ſich auch verſchieden geſtaltet, gehört namentlich einem Gegenſtande an, welcher, der Schau- und Hörluſt der Menge eigen, auch nothwendig dem jedesmaligen Zeitgeſchmacke zwar ſich anpaſſen muß, doch trotz allen Modificationen der verſchiedenſten Zeiten als Fantaſieſpiegel immer ſein Recht behauptet. Den Beweis hiezu liefert das ſogenannte Romantiſche in den Opern; den Don Juan holt endlich der böſe Feind, es marſchiren ſteinerne Bilder, und in der Wolfsſchlucht werden Freikugeln gegoſſen. Nothwendig für alle Zeiten

und Bildungszuſtände iſt freilich das Wunderbare nicht, aber nothwendig auszuſtreichen, und dem Weſen der Oper als nachtheilig anzugeben, iſt es noch weit weniger. Der Mißbrauch, die vielen Seltſamkeiten, die willkürlichen Uebertreibungen, die mit dem Wunderbaren in den Operndarſtellungen eine Zeit lang getrieben wurden, ſind tadelnswerth; aber deßhalb darf der Mißbrauch nicht den Gebrauch aufheben, und kann nicht beweiſen, daß das Wunderbare aus der Oper gänzlich zu verbannen ſey, wenn ein geſchicktes Kunſtwerk daraus werden ſolle. Die Uebertreibungen des Wunderbaren finden ihren Hauptgrund in der frühern Beſtimmung der Oper, ſie war ein Feſtſpiel, von Fürſten bei außerordentlichen Begebenheiten, z. B. Vermählungen ꝛc. veranſtaltet. Wie bei den frühern Turnieren war die Abſicht, Glanz zu zeigen; reiche Decorationen, ungeheure Maſchinerien, pomphaftes Auftreten der geſammten Götterwelt in ſeltſam bunter Herrlichkeit, mußten zu dieſem Zwecke mitwirken, und Wundererſcheinungen waren hierzu allerdings das paſſendſte Mittel. Das Wunderbare galt nur als Vehikel, alle Pracht zu entfalten; nur die Prachtſucht iſt daher allenfalls tadelnswerth, nicht das Princip des Wunderbaren. Gehört das Wunderbare, wie nicht beſtritten werden kann, in das Gebiet der Fantaſie, ſo gehört es in das Gebiet der Kunſt; es wird alſo gerade das Wunderbare, als das der Fantaſie Angemeſſene, ein Hauptgegenſtand der Oper ſeyn müſſen, zumal in ihr ſo viele Künſte nothwendig Hand in Hand gehen, und ihre in das Ideale erhobenen Bildungen zu einem Ganzen vereinigen. Aus dieſer Vereinigung mehrer Künſte gehen die übrigen Regeln für die Oper hervor. Die beiden Hauptkünſte ſind offenbar Dichtkunſt und Muſik, die erſte liefert die Handlung, die andere ſtattet ſie aus mit dem Reiz der Töne, die Wichtigkeit beider Künſte leuchtet in die Augen; aber auch Malerei, Tanz- und Baukunſt müſſen mitwirken. Die Muſik hat in dieſem Zweige immer etwas deſpotiſch gehandelt, und ſelbſt die Dichtkunſt als untergeordnet betrachtet, was keinen Vortheil gebracht hat. Iſt die Oper ein mit Geſang und Tonſpiel verbundenes Drama, ſo werden allerdings die Grundgeſetze alles Dramatiſchen vom Dichter ſtreng zu beachten ſeyn, als: Wahrſcheinlichkeit der Handlung ſelbſt im Wunderbaren, geſchickt auf einander folgende Scenen, ſpannende Verwicklung und befriedigende Entwicklung bis zur gewünſchten Auflöſung, wirkſame Verbindung verſchiedener Charaktere und beſtimmte Zeichnung derſelben. Demungeachtet darf ein Operndichter kein Trauerſpiel liefern wollen, wie Sulzer vermeinte; das beſte Trauerſpiel würde gerade die ſchlechteſte Oper abgeben. Das Trauerſpiel ſetzt Lagen und Verhältniſſe aus einander, folgert, läßt entſtehen, führt die Gefühle langſam verkettet von einer Stufe zur andern, bringt Grund und Scheingrund ꝛc. Das geht

in der Oper nicht an; im Trauerſpiele iſt der Dichter Zeichner und Maler zugleich, er liefert hier das ganze Bild allein bis in das Feinſte ausgeführt; in der Oper hingegen iſt er nur Zeichner der Umriſſe des Bildes, gibt die Verbindung, Gruppirung, den allgemeinen Charakter, den Ausdruck jeder einzelnen Figur, deutet Licht und Schatten in großen Zügen an; die Farbengebung, die Ausmalung überläßt er dem Muſiker. Der Ausdruck des Dichters muß folglich kurz ſeyn; er arbeitet mit einem Worte maſſenhaft, großartig, ſtark, damit der Tondichter in Anbringung der Verbindungsſtufen, in naturgemäßer Verknüpfung der ihm überlaſſenen Empfindungsverſchmelzungen ſich gleichfalls als Dichter zu zeigen Gelegenheit erhalte. Ein Operntextbuch, das bei Leſung desſelben zu ſehr befriediget, worin man nicht hier und dort, oft gerade in Hauptſituationen, auf den erſten Anblick etwas Lückenhaftes, Kluftartiges fühlt, iſt gerade ein verfehltes; es ebnet zu viel und läßt der Muſik zu wenig. Der Operndichter beweiſe ſeine Kraft und Tüchtigkeit nicht in breiter Rede, ſondern in reicher Erfindung und Verknüpfung lebhafter Situationen, die eine ſchöne Ausſchmückung hauptſächlich durch Töne zulaſſen, ja fordern. Die Muſik muß ſchlechterdings nothwendig zur Vollendung des reichen Gemäldes ſeyn, wenn die Operndichtung Werth haben ſoll. Gerade im Ueberſpringen deſſen, was dem Dichtungstalente des Muſikers anzuvertrauen iſt, wird ſich der große Poet eines Opernſtoffes hervorthun. Sorgt der Dichter noch dabei für gehörigen Wechſel, für einen gewiſſen äußerlichen Glanz; weiß er nur an den rechten Stellen die Hebel der Sinnlichkeit, nicht nur ohne Nachtheil des innern Gehaltes, ſondern zum Gewinne desſelben in Bewegung zu ſetzen, indem er dem Maſchinenmeiſter und dergleichen Gelegenheit gibt, ſich geſchickt zu bewähren; ſo hat er ein Meiſterbild geliefert, deſſen Schönheit bei dem bloßen Leſen der Worte nur geahnt, deſto tiefer aber bei dem Zuſammenwirken aller dazu erforderlichen, aber eben hier in Anſpruch genommenen Künſte mit Luſt empfunden wird. Man wird daraus ſehen, was auf ein gutes Textbuch bei der Oper ankommt. So wenig die Dichtkunſt hier Herrſcherin ſcheinen darf, ſo bleibt ſie doch Mark und Gebein, die Trägerin und Halterin des Schönen. In dieſe vom Dichter gegebenen kräftigen Striche, in dieſe genauen, aber nicht zu viel ausgearbeiteten Umriſſe, in dieſes ſkizzenartige Ineinandergreifen der Charaktere, hat ſich der Tondichter hineinzuarbeiten. Der Art des Stoffes gemäß muß er ſeine Farben miſchen, Haupt- und Nebentöne finden, die leer gelaſſenen Stellen füllen, malen, ſchattiren, Fleiſch und Blut geben, und das Herz ſchlagen machen im ſchönſten Wechſelſpiel. Die Kraft ſoll durch ihn kräftiger, das Feuer glühender und das Zarte ſchmeichelnder werden. Er muß vor Allem die vom Dichter bloß kurz angedeutete Stufenfolge

der Gefühle von einem Grade zum andern lebhaft und wahr durch die Gewalt der Töne, durch das Ohr, zauberhaft in das Herz der Hörer ſpielen, was ſein Triumph iſt. Wie wird er das vermögen, wenn er nur immer geigen, blaſen und trommeln läßt? Lärmt er mit ſeinen Tönen ſo gewaltig hinein, daß man von den Sängern keine von den an und für ſich ſchon ſparſamen Worten des Dichters verſtehen kann, ſo iſt es ja nicht anders, als ob er, wie Commodus, ſeinem Lieblinge aus elendem Uebermuthe die Beine zerpauken wollte, daß es krüppelhaft endet. Auch die Muſik darf nicht Tyrannin, ſie muß bloß Schweſter der übrigen Muſen ſeyn, wenn ſie es nicht verachten ſollen, mit ihr Hand in Hand zu gehen. Der Ausgang der ſogenannten großen ernſthaften Oper ſoll freundlich, beruhigend, nicht tragiſch ſeyn; was für die Tragödie paßt, paßt nicht für die Oper, wiewohl ſie, wie im Don Juan, die tragiſche Juſtiz zum Troſte der Hörer nicht ausſchließt. Der Urſprung der Oper iſt ſehr alt, wenn man nämlich im weiteſten Sinne jede ſceniſche, mit etwas Geſang und Muſik ausgeſtattete Handlung darunter begreift; manche Gelehrte haben ſogar im Buche Hiob einen Operntext ſehen wollen. Das Vaterland der jetzigen Oper iſt Italien, der Oper im engern Sinne, als ſceniſche Handlung weltlichen Inhalts, wo die Muſik vom Anfange bis zum Ende die Stelle der Declamation vertritt, wo alles, anſtatt geſprochen, geſungen wird; wo alſo Recitativ, Arie ꝛc. das ganze Spiel heben. Der erſte Verſuch geſchah um das Jahr 1440. Die Veranlaſſung dazu gab die alte griechiſche Tragödie, die man wieder aufleben machen wollte. Im Anfange wählte man bloß geiſtliche Stoffe, jedoch gegen das Jahr 1475 erſchienen auch profane Opern, unter welchen Orfeo von Angelo Poliziano Erwähnung verdient. Schon 1500 hatten die Päpſte ein mit Decorationen und Maſchinerie ausgeſtattetes Operntheater. Aber die neuere italiſche Sprache, die kein ſo beſtimmtes Metrum, wie die griechiſche beſitzt, vertrug ſich nicht lange mit der bloß recitativiſchen Form, in welcher alle Opern dieſer Zeit geſchrieben waren; 1600 flocht Peri in ſeine Oper Euridice Arien ein, ein Beiſpiel, das allgemein nachgeahmt wurde; ſpäter kamen Duetten und Terzetten; die früher rohen Chöre wurden vervollkommt; Logroscino und Paeſiello führten die Finale ein; Pergoleſe, Jomelli, Gretry, Gluck, Cimaroſa, Mozart, Sacchini, Cherubini kamen, und durch ſie nahm die Oper den Aufſchwung, erreichte ſie den Standpunct, den ſie noch gegenwärtig behauptet, nachdem Spontini, Roſſini, C. M. Weber, Auber, Herold u. A. theils ihr Gebiet noch erweitert, theils auch eine falſche Richtung eingeſchlagen haben. Die Italiener unterſcheiden drei Gattungen von Opern: opera seria, die ernſthafte; opera semiseria, die halbernſthafte oder nach ihrer Weiſe romantiſche, und opera buffa, oder die

komiſche Oper. Ein Hauptunterſcheidungszeichen der italieniſchen Opern aller dieſer drei Gattungen iſt aber, daß ſie die Vermiſchung der geſprochenen mit der geſungenen Rede weder kennen noch geſtatten, und in ihren Opern der ganze Dialog zwiſchen den verſchiedenen Muſikſtücken recitativiſch vorgetragen wird. Die Deutſchen theilen die Oper ein: 1) in große Oper, in welcher, wie in der italiſchen, Alles geſungen wird, wie z. B. Weber's Euryanthe, Spontini's Veſtalin u. ſ. w.; 2) in heroiſche Oper, die zwar auch ein ernſthaftes Sujet hat, aber zwiſchen den Muſikſtücken den geſprochenen Dialog geſtattet; indeſſen gehört die Benennung: heroiſche Oper, mehr der nächſten Vergangenheit als der Gegenwart an; 3) in lyriſche Oper, eine eigentlich übel gewählte Benennung, da jede Oper lyriſch ſeyn ſollte, nicht allein jene, die mit einer einfachen Handlung die Entwicklung irgend eines Seelenzuſtandes verbinden; 4) in komiſche Oper, wie Mozart's Entführung, Mehul's beide Füchſe u. ſ. w.; 5) in Operette oder kleine Oper, die nur einen Act hat, und bloß kürzere Muſikſtücke enthält, obwohl es auch einactige Opern gibt, wie z. B. Stratonice von Mehul, Cornelia von Kreutzer u. A., die im Stile der großen Oper geſchrieben ſind; 6) in Liederſpiel, in welchem nur kurze, leichte, gefällige Stücke vorkommen, das aber durch das beliebtere Vaudeville (ſ. d.) verdrängt, nicht mehr in der Mode iſt. Die Franzoſen haben faſt dieſelbe Eintheilung, an welcher jedoch auszuſetzen iſt, daß komiſche Opern, wie Panurge, les prétendus u. A. in die Kategorie der großen Opern geſtellt werden, während Cherubini's Medea unter die komiſchen Opern bloß deßwegen gerechnet wird, weil man den Dialog ſpricht, ſtatt ihn recitativiſch vorzutragen. Bei den erſten rohen Verſuchen im Opernfache hatte man, um die Zuhörer für den oft gänzlichen Mangel einer intereſſanten Handlung zu entſchädigen, ſie durch Decorationen und Tänze zu unterhalten und in Erſtaunen zu ſetzen verſucht; dieſer Pomp, dieſe Pracht ſind bis jetzt der großen Oper eigen geblieben, und haben zum Gelingen mancher Werke, z. B. Robert des Teufels, weſentlich beigetragen. Die Muſik aber hat ſeit Einführung der Arien immer mehr geſtrebt, ſich in der Oper ſelbſtändig zu entwickeln, und es der Dichtung in Ausdruck und Kraft vorzuthun; ſelbſt die Inſtrumentalmuſik hat ſich zu einer früher nicht gekannten Potenz erhoben, und vielfach mit Glück die innerſte Empfindung aus- und angeſprochen. Und betrachtet man in der That das eigentliche Weſen der Oper, ſo wird man geſtehen, daß der Zuhörer Manches zugeben, in manches bloß Conventionelle willigen muß, wenn überhaupt eine Oper Statt finden ſoll. Die Perſonen ſollten gehen, ſie bleiben und ſingen, ſie haben nichts zur Handlung Nothwendiges vorzutragen, und ſingen u. ſ. w. — Die ächt dramatiſche Muſik ſoll ſich der Handlung

ſo anſchließen, daß ſie nur das Gefühl des Zuſchauers verſtärkt, erhöht, ergänzt, und die Handlung nirgends aufhält. Der Dialog oder das Recitativ ſollen alles Weſentliche der Handlung auffaſſen, und dann nur die Arie, das Duett u. ſ. w. eintreten, wenn die Situation recht klar iſt, und es ſich bloß um die weitere Ausführung und den Ausdruck des dadurch erregten Gefühles handelt; die Muſik ſoll ſich immer an die Empfindung der handelnden Perſonen anſchließen und ihre Gemüthsbewegungen ausmalen u. ſ. w. Jene Muſik iſt allerdings die beſte, welche Charaktere und Empfindungen malt, und den Situationen gemäß iſt; aber der Zuhörer verlangt auch, daß ſein Ohr durch Melodie bezaubert, ſein Weſen durch Kraft erſchüttert werde, daß der Tonſetzer ſeine Muſikſtücke durch Abwechslung pikant mache, daß ſich der Sänger zeigen und glänzen könne, und ſo dürfte, wenigſtens theilweiſe, die Oper in das Gebiet der Concertmuſik hinüberſtreifen, bis nicht ein vielleicht noch ungeborner Dichter und ein Muſiker ſich zuſammen finden, die durch geniale Einfachheit eine neue Verbindung der Dichtkunſt und Tonkunſt begründen. Die verſchiedenen Muſikſtücke einer Oper werden Nummern genannt, zu welchen jedoch die Ouverture und die Introduction, welche die Stelle der letztern zuweilen vertritt, nicht gezählt werden. Die Schwierigkeit, einen guten Operntext zu liefern, wird noch bedeutend dadurch vermehrt, daß Arien mit Duetten, Enſembleſtücken und Chören gehörig abwechſeln müſſen; dieß iſt die vorzüglichſte Sorge der Verfaſſer der italiſchen Libretti, darf aber auch von den deutſchen Operndichtern nicht vernachläßigt werden. Der Dichter eines Opernbuchs errichtet das Gebäude, der Muſiker ſchmückt es aus. Ein Opernbuch iſt der Bühnenmalerei zu vergleichen; große tüchtige Striche ſind nothwendig, da ſie in die Ferne wirken. Als Operndichter verdienen genannt zu werden, unter den Italienern: Metaſtaſio, Da Ponte, Caſti, Romani u. A.; unter den Franzoſen: Lafontaine, Marmontel, Scribe; unter den Engländern: Gay, Fielding, Kennick; unter den Deutſchen: Weiße, Goethe, Gotter, Engel, Bretzner, Stephani, Michaelis, Herklots, Kotzebue, Meißner, Bürde, Kind ꝛc. Ausgezeichnete Operncomponiſten ſind: Pergoleſe, Jomelli, Paeſiello, Cimaroſa, Martin, Mozart, Beethoven, Catel, C. M. Weber, Meyerbeer, Mehul, Cherubini, Paer, d'Alayrac, Boieldieu, Berton, Gluck, Sacchini, Piccini, Weigl, Gyrowetz, Iſouard, Bellini u. m. a. (vergl. Muſik).

Operette ſ. Oper. Ehemals nannte man alle komiſchen Opern, ſie mochten einen oder mehre Acte haben, Operetten, im Gegenſatze zu den ernſthaften Opern. In neuerer Zeit hat indeſſen das Wort: Operette, nur den im Artikel Oper angegebenen Sinn.

Opernhaus, das Theater, in welchem Opern gegeben werden. Es muß geräumig, mit Decorationen und Maſchinerien

wohl verſehen, und beſonders gut akuſtiſch gebaut ſeyn. Die ſchönſten Gebäude dieſer Art findet man in Italien; in Deutſchland ſind viele Opernhäuſer höchſt unzweckmäßig, dürftig und nicht geeignet, Opern, die Pracht, große Beſetzung und Decorationen, ſo wie Maſchinerie erfordern, darzuſtellen; ſ. Schauſpielhaus und Theater.

Opernſänger, Opernſängerin, ſo nennt man die Künſtler und Künſtlerinnen, welche in der Oper Solopartien auszuführen haben. Eine kräftige, metallreiche Stimme, die das Orcheſter und den Chor ohne Anſtrengung, ohne widerwärtig zu werden, beherrſcht, ſtets lieblich und wohlthuend bleibt, die im leiſeſten Piano noch immer klingt, und im größten Opernhauſe hörbar iſt; eine Stimme, die zu gleicher Zeit fähig iſt, den getragenen Geſang meiſterhaft auszuführen, in ältern Opern das Publicum zu bezaubern, und alle ſchwierigen Rouladen, Läufe und Sprünge der Neuern mit Leichtigkeit und Anmuth vorzutragen; eine reine, deutliche Ausſprache, bei welcher dem Zuhörer kein Wort entgeht; wahrhaft declamatoriſcher Geſang, der überall richtig accentuirt, die muſikaliſchen Perioden richtig abtheilt, mit der Kraft zu ſparen verſteht, überall die Empfindung weckt, ohne ſich je durch die eigene überwältigen zu laſſen; richtiger Ausdruck in der Declamation, vollendete Schauſpielkunſt und Mimik, leichte, graziöſe Körperbewegungen, geniale Auffaſſung der darzuſtellenden Charaktere, dieß ſind die theils natürlichen, theils Kunſtvorzüge, welche ein Opernſänger oder eine Sängerin beſitzen ſoll.

Opernſtil, Opernmuſik, der Stil oder die Gattung von Muſik, die man in der Oper anwendet. Der Opernſtil muß breit und in Maſſen gehalten ſeyn, und zwar um ſo mehr, je größer die Bühne iſt, für welche man ſchreibt. Einzelnheiten, pikante Kleinigkeiten, die in einem kleinen Saale ihre Wirkung nicht verfehlen, verſchwinden und verſchwimmen in einem großen Theater. Die Melodie muß überall vorwalten, der Geſang unumſchränkt herrſchen, die Inſtrumentirung überall unterſtützend, oft kräftig und effectvoll eintreten; die verſchiedenen Inſtrumente müſſen mit Geſchick, bald im Solo, bald im Tutti benützt werden, die Muſikſtücke gerundet ſeyn und die anmuthigſte Abwechslung bieten; der Charakter derſelben muß überall der Situation entſprechen, und ohne ſclaviſche Nachahmung ſollen die Vorzüge der deutſchen, franzöſiſchen und italiſchen Muſik in ein wirkungvolles Ganzes verſchmolzen, und auf dieſe Weiſe ſowohl Kenner als Laien befriediget werden. Es fällt vielleicht eben jetzt ſchwerer als je, eine gute Oper zu ſchreiben, denn nebſt großem Talente und tiefem Wiſſen erfordert dieſes Fach große Bühnenkenntniß und practiſche

Gewandtheit, die nur durch Uebung, Studium und ſchnelle Auffaſſungsgabe erworben werden können.

Ophycleide (Muſ.), ein meſſingenes Blasinſtrument, das ſchon vor mehren Jahren in Frankreich erfunden oder doch weſentlich verbeſſert, und gleichſam neu geſchaffen worden iſt. Es wird mittelſt eines Mundſtückes geblaſen, das dem Mundſtücke der Poſaune ähnlich iſt, und an ein ebenfalls meſſingenes Eß geſteckt wird. Man kann es eine große Trompete von ſehr weiter Dimenſion nennen, die in der Mitte, der Bequemlichkeit wegen, gekrümmt iſt, ſo daß der Schallbecher ſich nach oben richtet. Die Ophycleide iſt mit neun Klappen verſehen, die jede durch einen beſonderen Finger in Bewegung geſetzt werden, woraus der Vortheil erwächſt, daß alle Intervalle nach Belieben gebunden werden können, und man mit gleicher Leichtigkeit in allen Tonarten ſpielt. Ihr Umfang iſt von mehr als zwei Octaven, vom Contra-h angefangen bis zum mittleren c der Violine, durch alle Töne der chromatiſchen Tonleiter. Sie iſt ein vortreffliches Blasinſtrument, deſſen voller, runder, dem Klange eines Orgelpedals vergleichbarer Ton, mit allen übrigen Orcheſterinſtrumenten ſympathiſirt. Die franzöſiſchen Componiſten, Cherubini, Auber, auch Roſſini und Meyerbeer haben ſie in ihren Tondichtungen theils als vierte oder Quartpoſaune, theils als Contrafagott angewendet, und zwar überall mit großer Wirkung. In Deutſchland iſt ſie ſpäter, in Wien erſt 1832 bekannt geworden; jedoch hat der dortige Inſtrumentenmacher Uhlmann nicht allein bereits das franzöſiſche Muſter mit Geſchick nachgemacht, ſondern auch ſtatt der Klappen eine Zugmaſchine an der Ophycleide angebracht, wodurch ſie bei der Militärmuſik verwendbarer und tragbar wurde. Sie verdient in alle Orcheſter eingeführt zu werden. Nebſt dieſer Baßophycleide gibt es auch eine kleinere Gattung derſelben, nämlich die Altophycleide, und eine noch tiefere, die Contrabaßophycleide.

Oratorium (lat., Poetik und Muſik), ein in Muſik geſetztes, dramatiſches Gedicht, deſſen Stoff aus der bibliſchen Geſchichte entnommen iſt. Es wird jedoch nicht theatraliſch repräſentirt, ſondern bloß durch Sänger und Sängerinnen abgeſungen, welche die redend und empfindend dargeſtellten Perſonen vorſtellen. Dadurch unterſcheidet es ſich von dem früher ebenfalls oft in Muſik geſetzten geiſtlichen Drama. Einige nennen die Oratorien, welche ihren Stoff der Mythologie oder profanen Geſchichte entlehnen, Cantaten; indeſſen hat man alle Tonwerke dieſer Art, z. B. Acis und Galatea von Händel, Haydn's Jahrszeiten, wenn ſie aus mehren Abtheilungen beſtehen, immer allgemein Oratorien genannt, beſonders ſeitdem es nicht mehr Sitte iſt, letztere in den Kirchen aufzuführen, wo ſie dann nothwendig einen bibliſchen Stoff haben

mußten. Von der Cantate, mit der das Oratorium als lyriſch-dramatiſche, von Vocal- und Inſtrumentalmuſik unterſtützte Kunſtform, beſonders in der lyriſchen Baſis, die meiſte Aehnlichkeit hat, unterſcheidet es ſich durch die größere Ausdehnung, durch einen großartigen Stoff und ſelbſt darin, daß es ſich in der ganzen Behandlung mehr dem Drama nähert, indem es Erzählung und eine dramaähnliche Entwicklung fordert. Die Erzählung der Fabel muß aber äußerſt kurz ſeyn; das Allermeiſte, wie Fink bemerkt, muß in der Aufeinanderfolge der verſchiedenen Charaktere liegen, und aus dieſer Zuſammenſtellung ſich meiſt ohne alle Worte entwickeln, ſo daß eine Situation, ein Gefühl das andere lebendig hervorruft; der Hörer muß ſich mehr in die Erzählung hineindenken; die auftretenden Perſonen, wirkliche und allegoriſche, dürfen ihm nicht fremd ſeyn. Alles muß ſich aus innerer Nothwendigkeit entwickeln, und zwar ſo, daß durch gegenſeitig ſich hebende Verflechtungen die Hauptverwicklung des Ganzen, die höchſte Schürzung des Knotens nach dem Zuſchnitt des Ganzen, am Ende des erſten oder zweiten Theiles, wirklich erfolge. Von hier an muß das Ungewiſſe ſich nach und nach auflöſen, bis endlich das beruhigte Gefühl des Guten ſich zum Jubel des Dankes erhebt; dabei wird die Sprache des Dichters höchſt ſorgfältig, verſtändig, klar und gefühlslebhaft ſeyn müſſen; die angebrachten Bilder und Gleichniſſe dürfen durchaus nicht lang ausgeſponnen, ſondern müſſen kurz, aber deſto bezeichnender ſeyn; der dichteriſche Rhythmus bleibe nicht gleichmäßig, ſowohl um der äußern Mannigfaltigkeit des Gedichtes, als noch mehr um der Mannigfaltigkeit der muſikaliſchen Formen willen; wie ſehr ſich aber auch das Rhythmiſche ändere, ſo müſſen doch jederzeit die Einſchnitte der einzelnen Verſe genau beſtimmt und abgeſondert daſtehen; keine Zeile darf ohne grammatikaliſchen oder logiſchen Ruhepunct in die andere fließen, damit weder dem Componiſten, noch dem Hörer, das Werk ohne Noth erſchwert werde; auch muß Alles, was Handlung heißt, durchaus nur kurz angedeutet ſeyn; es wird ja in Oratorien nicht agirt, es iſt keine Illuſion, wie in der Oper möglich; nur Gefühle und Leidenſchaften ſollen ohne Breite dargeſtellt werden. Das Oratorium gehört, ſo wie die große Oper, die große Symphonie, die Meſſen, zu den größten und feierlichſten Hervorbringungen der Tonkunſt. Soloſtimmen, Chor und Orcheſter vereinigen ſich zu einem effectvollen Ganzen, und der Tonſetzer kann alle ihm zu Gebote ſtehenden Mittel anwenden, weil er weder durch Zeit noch Handlung beſchränkt iſt. Indeſſen liegt dieſes Feld der Tonkunſt faſt brach da, und es iſt nicht abzuſehen, daß es bald anders werde. Erſtlich iſt der Sinn dafür erſtorben, nicht leicht kann ſich jetzt mehr ein Tonſetzer in die dazu nöthige ernſte und feierliche Stimmung verſetzen.

Die Gelegenheiten, ein ſolches Tonwerk auszuführen, mangeln faſt gänzlich, und das Publicum bezeigt nur ältern Werken dieſer Gattung, z. B. den Arbeiten Händel's, die freilich nicht leicht ein Neuerer übertrifft oder nur erreicht, regere Theilnahme. Trotz aller dieſer ungünſtigen Umſtände iſt jungen Tondichtern ſehr anzuempfehlen, ſich in dieſer Gattung zu verſuchen; denn in keiner andern verbindet ſich die Muſik ſo innig mit der Poeſie, in keiner andern läßt ſich mit hoher Wahrheit und großer Wirkung der Concertſtil mit dem dramatiſchen ſo gut vereinen, und zugleich die Wirkſamkeit des geſchickt benutzten Chors und Orcheſters ſo erproben. Der Chor überhaupt iſt der höchſte Glanzpunct dieſes Gebietes; Händel bleibt hierin ein unſterbliches Muſter; durch ſeine Chöre kann der Kunſtjünger lernen, mit Maſſen zu wirken. Die Oratorien gehören übrigens zu den früheſten Schöpfungen der Tonkunſt, was nach der mittelalterlichen Tendenz wohl nicht anders ſeyn kann. Nach Einigen ſtammen ſie aus den Zeiten der Kreuzzüge, nach Andern brachte ſie die 1264 in Rom errichtete Compagnia del gonfalone in Aufnahme; einige ſchreiben die Erfindung derſelben dem Philipp von Neri zu. Sie ſind allerdings mit den Myſterien verwandt, und faſt wie dieſe eingerichtet. Arcangelo Spagna ſoll ihnen in der zweiten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts die jetzige Form gegeben haben. Ihr Hauptcharakter muß grandioſe Einfachheit ſeyn und bleiben, ſollen ſie einen mehr als vorübergehenden Werth haben. Die vorzüglichſten Oratoriencomponiſten, unter denen Händel hervorragt, ſind: Steffani, Scarlatti, Amadori, Haſſe, Bach, Weigel, Stadler, Graun, Mozart, Haydn, Beethoven ꝛc. Erſt Apoſtolo Zeno und Metaſtaſio brachten die Dichtungen der Oratorien in guten Aufſchwung. Von deutſchen Oratoriendichtern ſind die berühmteſten Ramler und Niemeyer.

Oratoriſcher Numerus (Metrik) ſ. Numerus.

Orcheſter (vom Griech.), urſprünglich bei den Griechen der Raum der Schaubühne, wo der Chor ſich bewegte (tanzte), heißt jetzt: 1) der im Theater-, Concert- und Ballſaal abgeſchloſſene Raum, wo die Muſikaufführungen geſchehen; 2) die Geſellſchaft von Muſikern, welche ein Tonwerk aufführen, und aus Saiten- und Blasinſtrumentiſten beſtehen, während man eine aus bloßen Blasinſtrumenten beſtehende Muſik Harmonie-, Türkiſche, Blechinſtrumenten-, Hörner-Muſik benennt. Im Theater ſoll der größern Wirkung wegen das Orcheſter immer akuſtiſch gebaut, etwas erhöht, und der darunter befindliche Raum hohl gelaſſen werden. Was die Stellung der darin beſchäftigten Inſtrumente betrifft, ſo unterliegt ſie bei dem beſchränkten Raume, der dem Orcheſter gewöhnlich beſtimmt iſt, manchen Schwierigkeiten, die dadurch noch vermehrt werden, daß die Bogeninſtrumente der con-

centriſchen Wirkung und des genauern Zuſammenſpielens wegen, nahe beiſammen ſitzen, alle gehörig auf den Dirigenten ſehen müſſen, und doch auch, wo möglich, der Bühne nicht den Rücken zukehren dürfen; dasſelbe gilt von den Blasinſtrumenten, die auch nicht von einander getrennt werden ſollen, eben ſo wenig als die Percuſſionsinſtrumente, wie Pauken, Trommel ꝛc., und ſo wird es immer eine ſchwer zu löſende Aufgabe bleiben, das Ganze ſo einzurichten, daß die genaueſte Execution, das beſte gemeinſchaftliche Zuſammenwirken erzielt werden, und doch der Geſammteffect in allen Theilen des Opernhauſes ebenmäßig und gleich bleibe. Bei einem wohleingeübten Orcheſter ſollten vielleicht die Violinen, Violen, Violoncelle und Bäſſe alle andern Inſtrumente einfaſſen und einzäunen, wodurch hinwieder die Sicherheit verloren geht, welche die in der Mitte aufgeſtellten Bäſſe gewähren. Man muß hier beſonders auf den Raum und die Beſetzung Rückſicht nehmen, und es iſt ſchwer, darüber allgemeine Regeln aufzuſtellen. Gewiß bleibt es aber, daß die Theaterorcheſter meiſtens mit Violinen, Violen, Violoncellen und Bäſſen zu ſchwach beſetzt ſind, um mit Erfolg die neuern Opern aufzuführen, wo die Blas- und beſonders die Blechinſtrumente Alles übertönen. Um das nöthige Ebenmaß herzuſtellen, bedarf es wenigſtens zwölf Violinen, acht bis zehn Violen, eben ſo vieler Violoncelle und wenigſtens vier Contrabäſſe. In einem wohl eingeſpielten Orcheſter ſtellt ſich freilich durch große Mühe, ſelbſt bei geringerer Beſetzung, eine Art Gleichgewicht wieder her, aber die Kraft geht dabei verloren, weil ſich die Blasinſtrumente immer mäßigen müſſen. Leichter ſind alle dieſe Hinderniſſe im Concertſaale zu beſeitigen, weil man gewöhnlich mehr Raum hat, und die ganze Aufſtellung ſo anordnen kann, daß ſie dem Bedürfniſſe des Zuhörers, der hier allein zu berückſichtigen iſt, entſpreche. Die Hauptmomente, auf welche bei einem Orcheſter zu ſehen iſt, ſind nebſt der Beſetzung die Stimmung, die oft nur durch angeſtrengte Bemühung des Dirigirenden erzielt wird; das Ebenmaß, die Lichter und Schatten im Vortrage, ebenfalls ein Ergebniß vieler und aufmerkſamer Proben, endlich das gemeinſchaftliche Zuſammenwirken, die Biegſamkeit des Ganzen, das ſich willig und einſtimmig dem Willen des Einzigen zum Beſten des Totalausdruckes unterwirft. Daher kommt auch auf die Wahl des Dirigenten ſo viel an, nur er beſeelt Alle, nur er iſt die Seele; dadurch, ſagt Fröhlich, daß jedes Inſtrument in ſeiner eigenthümlichen geiſtigen Sphäre ſich bewegt, die Flöte im Ganzen in der Zartheit, die Oboe mehr im Idylliſchen, der Fagott im Charakter edler, ſchöner Männlichkeit, das Horn in dem Andachtvollen, Süßmelancholiſchen ꝛc., wodurch aber die Darſtellung anderer Charaktere nicht ausgeſchloſſen iſt, dadurch wird hier erreicht, was

in der geiſtigen Organiſation der Menſchheit ſich findet, wo auch die verſchiedenen Individuen Repräſentanten mannigfaltiger Geiſtesrelationen ſind, die alle zuſammen das Bild des Ganzen der Menſchheit herſtellen. Daher auch der große Effect eines Orcheſters mit Worten nicht zu bezeichnen iſt, wenn Alles in Einem Geiſte zuſammenwirkt, alle ſchönen einzelnen Individualitäten in der ergreifenden Totalität verſchmelzen; und vorzüglich darauf hat der Director zu ſehen.

Orcheſterinſtrumente ſind jene, die im Orcheſter angewendet werden. Die gewöhnlichſten ſind: die Violine, die man in Prim- und Secundvioline abtheilt; die Viole, die zuweilen auch in erſte und zweite abgetheilt wird; das Violoncell; der Contrabaß; die Flöte; das Piccolo; die Oboe; die Clarinette; der Fagott; das Horn; die Trompete; die Poſaune; die Pauken; die Trommel; die große Trommel; der Triangel; die Becken, und ſeltener der Contrafagott, die Ophycleide, die Harfe, das Engliſchhorn und das Baſſethorn. Die meiſten Blasinſtrumente, mit Ausnahme des Piccolo, das der ſchwierigen Intonation wegen meiſtens allein gebraucht wird, des Hornes, von welchen meiſtens zwei Paare angewendet werden, bis die Klappenhörner allgemein in die Orcheſter eingeführt werden, und der Poſaunen, von welchen man gewöhnlich drei gebraucht, kommen immer Paarweiſe vor, und werden in Prim und Secund eingetheilt. Dagegen hat man nur immer eine Ophycleide, einen Contrafagott und ein Engliſch- oder Baſſethorn. Durch dieſe Werkzeuge iſt der Componiſt im Stande, allen ſeinen Gedanken die nöthige Bekleidung und den mannigfaltigſten Ausdruck zu geben. Manche Verbeſſerung und Erweiterung iſt wohl denkbar, ſie wird aber wenigſtens nicht in nächſter Gegenwart weſentlich ſeyn.

Orcheſtrik (vom Griech.), Tanzkunſt; ſ. d.

Orcheſtrino, das von Poulleau zu Paris verbeſſerte Orpheon. Es iſt eigentlich ein Bogenflügel, der den Ton der Violine, Viola, Viole d'amour und des Violoncelles nachahmt, mit Harfenſaiten bezogen wird und die Geſtalt eines Fortepiano hat. Es wird durch ein Rad, das einen Bogen in Bewegung ſetzt, zum Erklingen gebracht.

Orcheſtrion; 1) eine aus vier Clavieren beſtehende, tragbare Orgel, deren Gehäuſe einen Cubus von neun Schuh vorſtellt. Abbé Vogler ließ ſich als ihr Erfinder 1789 zu Amſterdam öffentlich auf dieſer Orgel hören; 2) ein von Kauz in Prag 1796 erfundenes Fortepiano, das mit einem kleinen Orgelwerke verbunden war. Man hat noch mehre ähnliche Verſuche gemacht, und ihnen dieſen oder andere Namen gegeben; keines dieſer Inſtrumente hat ſeinen Erfinder überlebt.

Ordnung (Aeſth. u. Mal.), regelmäßige Zuſammenſtellung; (Bauk.) ſo viel wie Säulenordnung; ſ. d.

Organiſt, der Muſiker oder Künſtler, welcher die Orgel ſpielt. Er ſoll nicht allein die Fähigkeit haben, den bezifferten Baß fertig zu ſpielen, und bei den muſikaliſchen Meſſen, Veſpern u. ſ. w. die Orgelſtimme auszuführen, ſondern auch das Talent beſitzen, auf der Orgel zu improviſiren, und ein Thema aus dem Stegreiſe zu fugiren. Vogel, Knecht, Mozart, Bach, und in neueſter Zeit Heſſe, haben ſich als Meiſter auf dieſem herrlichen Inſtrumente bewährt und Ausgezeichnetes geleiſtet. Die Zahl der guten Organiſten wird ſich indeſſen immer vermindern, wenn man gleich am Conſervatorium zu Paris einen beſondern Profeſſor für die Orgel angeſtellt hat. Das Studium dieſes Inſtrumentes iſt ſchwierig, will man es zur Vollendung bringen, und der Lohn, den der Künſtler für ſo große Bemühungen erntet, im Verhältniſſe viel zu gering.

Organiſche Muſik nannten die Alten die Inſtrumentalmuſik.

Organo (ital.), Orgel, iſt die Ueberſchrift, welche die Orgelſtimme bei den muſikaliſchen Meſſen und andern Kirchenſtücken trägt. Sie iſt meiſtens beziffert; es wäre aber gerathener, die Accorde auszuſchreiben und ihr die Geſtalt einer Clavierſtimme zu geben, wobei für das Pedale in beſonderen Fällen eine eigene Zeile ausgeſpart werden könnte; ſ. Bezifferung. Unter Organum verſtand man auch vor Zeiten, als die Harmonie noch im Entſtehen war, die Fortſchreitung verſchiedener Stimmen in Octaven, Quarten, Quinten und beſonders in Terzen, weil die Orgel und beſonders die Mixtur derſelben zur Anwendung dieſer gleichzeitig erklingenden Intervalle Veranlaſſung gegeben hatte. Daher nannte man den Geſang organiſiren, wenn am Schluſſe eines Chorals einige Stimmen c h h c ſangen, während die andern c d d c dazu nahmen. Geſchah dieß zugleich in der untern und höhern Octave, ſo entſtand das Organum triplum oder quadruplum. Das Wort Organum wird übrigens in mehren Zuſammenſetzungen gebraucht, als: organum hydraulicum, die Waſſerorgel, organum pneumaticum, die Windorgel, organum portatile, die tragbare Orgel, ein kleines Poſitiv, welches leicht von einem Orte zum andern getragen werden kann. Zuweilen verſteht man auch darunter den, allen Muſikfreunden ſo verhaßten, Leierkaſten.

Organographie iſt die Beſchreibung der muſikaliſchen Inſtrumente.

Orgel, iſt eigentlich ein mit einer Claviatur verſehenes Blasinſtrument, oder vielmehr ein Tonwerkzeug, das mehre Inſtrumente in ſich begreift. Die ſowohl hölzernen als metallenen Pfeifen der Orgel, mögen ſie offen oder gedeckt ſeyn, werden durch

einen mechaniſch, mittelſt der Blasbälge hervorgebrachten, Wind, der in die Pfeifen ſtrömt, wenn das Regiſter gezogen iſt, und ſich beim Niederdrücken der Taſten die Ventile öffnen, auf dieſelbe Weiſe zum Erklingen gebracht, wie die Flöte à b e c, deren Bau mit dem Baue dieſer Pfeifen viele Aehnlichkeit hat, durch den Mund angeblaſen wird. Damit alſo die Orgelpfeifen immer den gleichen Ton angeben, iſt es nothwendig, daß ſie eine immer gleiche Quantität Windes erhalten, was dadurch bewirkt wird, daß jede Taſte und die ihr entſprechende Pfeife ein beſonderes Windfach, das man Cancelle nennt, bekommt. Da ferner auf großen Orgeln, die oft bis fünf Claviaturen haben, deren jede einer beſondern Reihe von Pfeifen entſpricht, es möglich iſt, durch mechaniſche Vorrichtungen zu bewerkſtelligen, daß mit einem Regiſterzuge nur eine Gattung von Pfeifen zum Erklingen gebracht wird, oder bei Anwendung mehrer Regiſter zugleich der Ton und ſeine Octave, oder deſſen Quinte, zugleich die kräftig und die ſanft tönenden Pfeifen erklingen, ſo hat man zur Hervorbringung dieſer verſchiedenen Töne, verſchiedene Regiſter, die abwechſelnd die Ventile der verſchiedenen Pfeifengattungen öffnen und ſchließen, und die beſondern Stimmen der Orgel hervorbringen. Rechnet man hinzu, daß nebſt den Tönen, welche der Organiſt mit den Händen auf den Claviaturen hervorbringt, ihm noch die tiefen Töne des Pedales zu Gebote ſtehen, die mit den Füßen zum Erklingen gebracht werden, ſo wird man eingeſtehen, daß die Orgel, die einen Tonumfang von 8½ Octaven hat, wenn, wie bei den großen Werken dieſer Gattung, man Pfeifen von 32 Fuß, und das von Piantanida erfundene Flageolet anwendet, das größte, volltönigſte Inſtrument iſt, und zugleich unter allen andern das vollkommenſte wäre, könnte man nach Belieben die Stärke und Schwäche des Tones modificiren, was bisher erfolglos verſucht wurde. Die Orgel iſt ein ſehr altes Inſtrument, das aber nur ſpät zur jetzigen Vollkommenheit gelangte. Schon die Griechen ſollen ſie gekannt, jedoch den Wind durch Waſſer, nach einigen durch den Dampf des ſiedenden Waſſers erzeugt haben. Unter Pipin kam die erſte Orgel nach Frankreich, unter Ludwig I. (814—840) wendete man den Wind an, um die Orgelpfeifen zum Erklingen zu bringen, jedoch mit ſo unvollkommenen Vorrichtungen, daß zwanzig ſtarke Arbeiter die Blasbälge in Bewegung ſetzen mußten. Die Taſten forderten ſolche Kraft, daß ſie mit den Fäuſten geſpielt werden mußten; daher der Ausdruck Orgel ſchlagen. Im dreizehnten Jahrhundert wurde jedoch der Mechanismus erleichtert, und man ſpielte ſie mit den Händen. Im vierzehnten Jahrhundert wurde der Gebrauch derſelben in den Kirchen allgemeiner. Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts erfand ein Deutſcher, Namens Bernhard, zu Venedig, nach andern Heinrich Traxdorf zu Nürn-

berg, das Pedale, und der Umfang der Orgel, der früher nur ungefähr zwei Octaven betrug, wurde erweitert. Im ſiebzehnten Jahrhundert erfand Förner die Windprobe, wodurch völlig gleicher Ton erzielt wurde, und die letzte Verbeſſerung verdankt man Piantanida, der den Umfang der Orgel in den höhern Tönen durch aus mit Blei gemiſchtem Zink verfertigten Pfeifen vermehrte. Dadurch, daß die Orgel voll und kräftig klingt, ſo lange forttönet, als man die Taſten niederdrückt und das Pedal geſtattet, Melodie und Mittelſtimmen mit beiden Händen zu ſpielen, was z. B. beim Fortepiano nicht Statt hat, da die linke Hand immer mit Ausführung des Baſſes beſchäftigt wird, iſt dieſes Inſtrument unvergleichlich, ſowohl um den Geſang der Gemeinde bei dem Gottesdienſte zu unterſtützen und zu leiten, als auch um die Harmonie in ihrer ganzen Majeſtät zu zeigen, und die ſchwierigſten contrapunctiſchen Wendungen und Fugen auszuführen. Es gibt Orgeln mit und ohne Pedale, zu den letztern gehören die ſogenannten Poſitive, welche von zwei bis acht Regiſter haben, während die Anzahl dieſer letztern auf den großen Orgeln weit beträchtlicher iſt. Die Beſtandtheile der Orgel ſind folgende: 1) das durch Schnitzwerk und glänzende zinnerne Pfeifen verzierte Aeußere des Inſtrumentes, das in Stellung und Anordnung ſehr mannigfaltig iſt; 2) die Blasbälge oder Bälge, welche vom Calcanten getreten werden, und den Wind in die drei Windladen und den Windkaſten leiten. Die Windlade enthält ſo viel Windfächer oder Cancellen als Pfeifen ſind, und jedes Windfach iſt mit einem Cancellenventile verſehen, das ſich öffnet, wenn die Taſte niedergedrückt wird. Der Draht, der das Ventil aufzieht, iſt mit einem ſogenannten Windſäckchen oder Pulpelle verſehen, damit der Wind durch die kleine Oeffnung nicht einſtröme. Die verſchiedenen Regiſter der Orgel, die urſprünglich auf das jetzt nicht mehr gebräuchliche Regale beſchränkt waren, als Principal-, Flöten-, Koppel-, Mixtur- u. ſ. w. Regiſter, ſind neben der Claviatur rechts und links, zuweilen auch nur auf einer Seite durch Aufſchriften bezeichnet, und die Regiſterknöpfe werden entweder herausgezogen, oder nur zur Rechten oder Linken bewegt. Dadurch werden zugleich die Regiſter- oder Schiebſtangen, und die Regiſterrollen in Bewegung geſetzt, welche dieſe Bewegung den Schleifen, Regiſterzügen oder Parallelen, ſo wie den Pfeifenſtöcken mittheilen, wodurch entweder alle Pfeifen, was man pleno organo nennt, zu gleicher Zeit erklingen, oder nur diejenigen ertönen, welche zu dem angewendeten Regiſter gehören. 3) Das Pfeifenwerk; es beſteht theils aus hölzernen Pfeifen, die bei großen Orgeln auch wohl eine Länge von 32 Fuß, gewöhnlicher von 16 Fuß haben, dann aus zinnernen und endlich für die höchſten Octaven aus Pfeifen, welche aus mit Zinn gemiſchtem Zink ver-

fertiget ſind. Es gibt gedeckte und offene Pfeifen. Die erſten ſind oben mittelſt eines Deckels oder Hutes verſtopft, und geben keinen ſo hellen, ſtarken Ton, wie die offenen; auch in Hinſicht auf die Stimmung unterſcheiden ſie ſich dadurch von den offenen, daß ſie beinahe um eine Octave tiefer klingen, ſo daß eine gedeckte Pfeife von 4 Fuß faſt denſelben Ton gibt, wie eine offene von 8 Fuß. Dieß kommt daher, weil die einſtrömende Luft in den gedeckten Pfeifen beinahe den doppelten Weg zurücklegen muß, und daher die reine Octave angeben müßte, ſtrömte ſie nicht etwas weiter oben heraus. Es gibt ferner Flöten- und Schnarrwerke. Letztere erklingen vermittelſt eines Mundſtückes mit einem darauf befindlichen ſchwachen Blatte von Meſſing, das man die Zunge nennt, welche von der Krücke, einem federartigen Drahte, auf das Mundſtück oder die Rinne gedrückt wird. Sie dienen dazu, dem Tone der Orgel Abwechslung zu geben, und durch das Vibriren die Lufterſchütterung zu vermehren. Bei den Flötenſtimmen iſt in jeder Pfeife das Corpus oder der Obertheil von dem Fuße oder dem unteren Theile wohl zu unterſcheiden. Dann iſt auf den Aufſchnitt, die Ober- und Unterleſze und den Kern zu ſehen, durch welche die Pfeife eigentlich zum Erklingen gebracht wird. Bei einigen Orgelſtimmen, welche ſchwer zu intoniren ſind, löthet man kleine, länglich viereckige Platten um das Labium oder den Aufſchnitt über dem Kerne; ſie heißen Bärte oder Flügel, und dienen dazu, den Wind mehr zuſammen zu halten. 4) Die Claviaturen. Ihre Anzahl beſtimmt die Anzahl der Windladen mit beſonderem Pfeifenwerke. Sie unterſcheiden ſich in Hauptwerk, zweites Clavier, Rückpoſitiv, Ober- und Bruſtwerk, je nach der Stelle die ſie einnehmen. 5) Das Regierwerk oder die Traktur, welche aus ſämmtlichen Abſtracten einer Claviatur beſteht; dann das Wellenbret. 6) Der Schweller, eine in England faſt allgemein angenommene Vorrichtung, durch welche der Schrank, in welchem die Pfeifen eingeſchloſſen ſind, mehr oder minder geöffnet wird, wodurch der Ton verſtärkt oder geſchwächt wird. Man bringt auf dieſe Weiſe, jedoch nur unvollkommen, ein Crescendo und Decrescendo hervor. Denſelben Zweck hat der von Abbé Vogler erfundene Wind- und Progreſſionsſchweller. Man muß ferner der doubles mains erwähnen, einer Vorrichtung, durch welche auf den neuen Orgeln beim Anſchlagen der obern Taſte zugleich die tiefere Octave mit erklingt. Auf einigen neueren Orgeln iſt die Octave des Pedales auch mit in die Claviatur einbezogen. Endlich hat man auf den neuern Inſtrumenten die vollſtändigen chromatiſchen Tonfolgen, ſtatt der frühern abgekürzten und mangelhaften angenommen. Selbſt unwürdige Spielereien ſind mitunter bei einigen Orgeln angewendet worden, als z. B. eine türkiſche Muſik nach Art der-

jenigen, die man, dem guten Geſchmack zum Hohne, an manchen Fortepianos angebracht hat.

Orgelpunct, iſt eigentlich mit Fermate gleichbedeutend, und bezeichnet die entweder fugenartig oder im freien Stile ausgeführte Finalcadenz. Da indeſſen viele Componiſten dieſe Cadenz noch auf der Tonica der Grundſtimme fortgeführt haben, ſo hat man davon die Veranlaſſung genommen, jeden Satz, in welchem die Grundſtimme, beſonders in Fugen, einige Zeit auf einem Tone liegen bleibt, und die übrigen Stimmen über derſelben verſchiedene Accorde oder Figuren ausführen, einen Orgelpunct zu nennen.

Originalität (von origo, Urſprung, Eigenthümlichkeit; Aeſth.), Ureigenheit und ſelbſtändige Kraft, im Gegenſatze von Nachahmung; in dieſem Sinne ſagt man ein Originalwerk, doch gilt die Originalität nur dann in ehrender Bedeutung, wenn ſie von der Idee der Schönheit nicht abweicht, ſich nicht in einem falſchen, naturwidrigen Streben, in einem erkünſtelten Ueberbieten verliert. Den Ausdruck Originalgenie erklärt Krug deßhalb für eigentlich pleonaſtiſch, da das wahre und ächte Genie in ſeinen Erzeugniſſen immer als urſprünglich wirkend (nicht bloß nachahmend), eine gewiſſe Eigenthümlichkeit zeigt. — (Bildende Kunſt.) Hier wird Original zum Unterſchied von Copie gebraucht, gewöhnlich, wenn von einem Werke der Kunſt die Rede iſt, nicht aber von einem Modell aus der Natur; z. B. ein dem Original gleichendes Portrait drückt nicht die Aehnlichkeit der Perſon, ſondern die Uebereinſtimmung mit einem andern Portrait aus, wenn es Copie iſt. Ein Kupferſtich nach einem Gemälde oder einer Zeichnung iſt Original; ein Kupferſtich nach einem Kupferſtiche iſt Copie. In der Muſik iſt die Originalität leichter durch Harmonie als durch Melodie zu erreichen. Die Combination der ſieben Töne der Tonleiter iſt faſt ſchon in allen Lagen und Intervallen verſucht worden, und nur die einfachſten Arten der melodiſchen Tonverbindungen können, als die am wenigſten benützten, neu erſcheinen.

Ornamente (vom Lat., Bauk. u. Plaſtik) ſ. Verzierung.

Orthographie (Zeichnungsk.), die Kunſt, eine aufrechtſtehende Seite eines Körpers, wie ſie in die Augen fällt, zu bezeichnen; ein ſolcher orthographiſcher Riß heißt auch Aufriß.

Oſcillationen (vom Lat.), Schwingungen; ſ. Klang.

Ostinato (ital.), hartnäckig, bedeutet in der Zuſammenſetzung: Basso ostinato, eine beſtimmte Notenfigur, die vom Baſſe durch den ganzen Satz oder einen großen Theil desſelben hindurch beibehalten und durchgeführt wird.

Ottava (ital., Met.), achtzeilige Stanze, nach der ottave rime der Italiener, beſtehend aus acht fünffüßigen jambiſchen Verſen, worin zwei Reime dreimal mit einander wechſeln, und dann mit zwei gepaarten ſchließen (a b a b a b c c). Im Italie-

niſchen herrſcht darin durchaus der weibliche Reim, den man aber im Deutſchen beſſer mit dem männlichen abwechſeln läßt. Die Ottava hat ſtolze Ruhe und einen Fortſchritt, der ſich bald zum Großen und feierlich Erhabenen, bald zum Zarten und Launigen eignet. Eine Stanze mit lauter weiblichen Reimen iſt z. B. folgende:

Die Muſe, die von Recht und Freiheit ſinget,
Sie wandelt einſam, ferne den Paläſten;
Wenn Luſtgeſang und Reigen dort erklinget,
Sie hat nicht Antheil an des Hofes Feſten:
Doch nun der laute Schmerz die Flügel ſchwinget,
Da kommt auch ſie mit andern Trauergäſten,
Und hat ſie nicht die Lebenden erhoben,
Die Todten, die nicht hören, darf ſie loben.

Uhland.

Mit abwechſelnd weiblichen und männlichen:

Der Morgen kam; es ſcheuchten ſeine Tritte
Den leiſen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich erwacht', aus meiner ſtillen Hütte
Den Berg hinauf mit friſcher Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob ſich mit Entzücken,
Und Alles ward erquickt, mich zu erquicken.

Goethe.

Ottava alta
Ottava bassa } ſ. Octave.

Ouverture (franz., Muſ.), das für das volle Orcheſter geſchriebene Inſtrumentalſtück, welches der Oper, dem Ballete, dem Melodrama, der Cantate, dem Oratorium oder einem andern größeren Tonwerke zur Einleitung dient. Man hat auch zu Trauer- und Schauſpielen Ouverturen geſchrieben, wie Beethoven zu Collin's Coriolan und zu Goethe's Egmont. Vor Alters nannte man ſie Symphonie, und ſie näherte ſich auch in der Form dem erſten Allegro einer Symphonie. Jedoch beſteht in der That zwiſchen beiden ein weſentlicher Unterſchied, indem die Symphonie grandioſere Gedanken fordert, die breit ausgeſponnen und ausgeführt werden müſſen, während die Ouverture weder ſo gehaltvolle Motive fordert, noch deren regelmäßige Entwicklung zuläßt. Im Ganzen hat die Ouverture weder eine beſtimmte Form, noch einen allgemeinen Charakter, ſondern ſie muß den Charakter des Tonwerkes annehmen, dem ſie vorangeht, und wird dann ihrer Beſtimmung am beſten entſprechen, wenn ſie die Zuhörer auf das darauf Folgende vorbereitet. Die Ouverturen haben demnach ſeit 100 Jahren die verſchiedenſten Formen angenommen; manche Componiſten haben in den ihrigen alle hervorſtechenden Motive der Oper benützt, und ſo gleichſam ein großes Potpourri aus eigenen Ideen gebildet.

Andere haben ihre Eingangsmuſik mit neuen Gedanken, die nicht in dem Folgenden vorkommen, ausgeſtattet. Beides war gut, je nach dem Talente des Tonſetzers. Iſt indeſſen ein melodiſches Motiv in mehre Theile der Oper oder des Balletes u. ſ. w. eingewebt, ſo kann es mit Erfolg in der Ouverture benützt werden. Große Componiſten verſchmähten es, ſich ſelbſt zu plündern, und erfanden faſt alle ihre Ouverturen neu; nur in der Ouverture zu Don Juan kommt der Anfang der Geiſterſcene vor u. ſ. w. Eine gute, kräftige, regelmäßig gearbeitete Ouverture iſt ein tüchtiges Kunſtwerk. Man nennt zuweilen die Zwiſchenacte zweite Ouverture; ſo z. B. die Eingangsmuſik zum dritten Acte von Cherubini's Medea. Die ſogenannten Concertouverturen indeſſen, die den Zuhörer eigentlich auf nichts vorzubereiten haben, bilden für ſich ein abgeſchloſſenes Ganze, das gut genug iſt, wenn es nur einen Charakter hat, und ſowohl durch Melodie als Führung entſpricht. Junge Tonſetzer thun wohl daran, ſich in ſolchen Arbeiten zu verſuchen, und ſich auf dieſe Weiſe für die Symphonie vorzubereiten.

Oxymoron (griech., von ὀξυς, ſcharfſinnig, und μορος, albern; Rhet.), eine Redefigur, durch einen albern ſcheinenden Contraſt eine witzige Bezeichnung zu geben; ſo ſagte z. B. Jemand von einem bekannten Vielſchreiber, er ſei ein gründlicher Ignorant und oberflächlicher Wiſſer.

P.

P. (Muſik), für piano, pp, pianissimo. Das p als Abkürzung von poco oder più anwenden, und pf ſtatt pocoforte ſchreiben, iſt dagegen offenbar fehlerhaft und nur geeignet, zugleich mit den Zeichen die Begriffe zu verwirren.

Päon oder Pöan (griech. der Heilende, Lob- auch Schlachtgeſang; Poetik), ſo viel wie Hymne; ſ. d. — (Metrik.) Versfuß, aus drei kurzen und einer langen Sylbe beſtehend, nach dem Standorte der Länge benannt, nämlich: erſter Päon, fallend, z. B.:

— ◡ ◡ ◡
blühendere;

zweiter Päon, ſteigend-fallend, z. B.:

◡ — ◡ ◡
veredelter;

dritter Päon, fallend-ſteigend, z. B.:

◡ ◡ — ◡
Alabaſter;

vierter Päon, ſteigend, z. B.:

◡ ◡ ◡ —
gebenedeit;

von deutſchen Dichtern ſelten angewendet.

Pagode (Bauk.), indiſcher und chineſiſcher Tempel, pyramidenförmiges, ſtufenweiſe ſich erhebendes Gebäude, oben mit einigen Thürmchen verziert.

Palalaika, eine in Rußland unter den niedern Volksklaſſen ſehr gebräuchliche, mit zwei Saiten beſpannte Zither; in Deutſchland auch Hummel genannt.

Palaſt (vom Lat., Bauk.), Reſidenzſchloß, auch jedes großartige, im edlen Stile aufgeführte Gebäude von bedeutendem Umfange und imponirendem Aeußern. Sulzer meint, der Palaſt wäre für den Baumeiſter das, was das Heldengedicht für den Dichter iſt.

Palette (franz., Malerei), ovale Holz- oder Hornſcheibe mit einem Loche an der Seite, den Daumen hineinzugeben, um die Palette feſtzuhalten; auch mit kleinen Löchern verſehen, zur Aufbewahrung der Pinſel. Auf der Palette ſetzt oder miſcht der Maler die Oelfarben, ehe er ſie überträgt. Sind die Farben nicht gehörig gemiſcht, und erſcheinen dann nicht verſchmolzen, ſagt man, das Gemälde rieche nach der Palette.

Palindrom (griech., Poetik), eine Räthſelſpielerei; wenn nämlich ein oder mehre Worte rückwärts geleſen daſſelbe bedeuten, oder einen andern Sinn geben; zur Gattung der Anagramme gehörig; z. B. Otto — rückwärts: daſſelbe; oder als Beiſpiel eines andern Sinnes:

»Freundliche Stadt! — im Lande von Meer und Alpen umgürtet,
Wo ſich der corſiſche Held blutigen Lorber gepflückt.

Freundliches Wort! — ruhſt du beſeligt im Arm der Geliebten,
Wähnſt du im trunkenen Sinn deiner Anbetung ſie werth.«

(Lodi — Idol).

Panegyrik (griech., Rhet.), Lobrede; ſ. Eloge.

Panflöte ſ. Syrinx.

Panorama (Malerei), ein von dem irländiſchen Maler Robert Parker 1787 erfundenes Rundgemälde, welches die höchſte Täuſchung hervorbringt. Dieſe optiſche Illuſion bewirkt hauptſächlich die eigene Art der Aufſtellung in einem Cirkelgebäude, in dem der Beſchauer auf einer Gallerie auf etwas anders einen Blick zu werfen verhindert iſt, als auf das Gemälde, ſein Auge nach und nach an das temperirte Licht des Standortes gewöhnt wird, und die reine und volle Beleuchtung, welche das Gemälde durch das von oben direct darauf fallende Tageslicht erhält.

Pantalon (Muſ.), ein großes Cymbal in der Form eines länglichen Viereckes, welches eine Breite von beiläufig vier Fuß hat, und von Einigen mit Draht-, von Andern mit Darmſaiten bezogen wird. Dieſe Saiten ruhen auf Stegen, und werden, wie beim Cymbal oder Hackebret, mit hölzernen Klöppeln geſpielt.

Pantalone ſ. Italieniſches Volkstheater.

Pantomime, Pantomimik (vom Griech. παν, all, und μιμος, Geberde), iſt eigentlich Mime und Mimik im engern Sinne, und wird die ſtumme Sprache, die Darſtellung der bloßen Geberden, darunter verſtanden, die ſelbſtändige Geberdenkunſt. Unter Pantomime hat man daher ſchon unter den Römern jene Gattung Schauſpiel ohne Rede bezeichnet, wo ein in dramatiſcher Form gebrachter Stoff nebſt den darin vorkommenden Leidenſchaften ꝛc. bloß durch Geberden und Tanz veranſchaulicht wurde; eine Kunſt, die, nach dem Zeugniſſe der Alten, zur größten Vollkommenheit ausgebildet wurde. Aus dieſen Spielen ging ſpäter die komiſche Pantomime der Italiener mit ſtehenden Masken hervor, die uns heute noch ergötzt; ſo wie das von Noverre geſchaffene Ballet in ſeiner jetzigen künſtleriſchen Bedeutung, Fortſetzung der Pantomime iſt, wiewohl beide verſchiedene Tendenzen haben. Die Pantomime hat den Zweck, die lebendige Menſchengeſtalt überhaupt in ihrer charakteriſtiſchen Bedeutſamkeit, das Ballet aber die reizende Bedeutſamkeit und Fülle wechſelnder Körperformen in harmoniſch gemeſſener Bewegung, beide in poetiſcher Mannigfaltigkeit und dramatiſcher Entwicklung zu zeigen. Zur Pantomime — worunter nicht das bloß improviſirte Poſſenſpiel mit ſeinen draſtiſchen Freiheiten gemeint iſt — wird nach Krug die höchſte innere Vollkommenheit der Mimik erfordert. So wie nun der Stoff der Mimik überhaupt, oder das, was der Mime eigentlich vorſtellen ſoll, etwas Poetiſches und in ſich Vollendetes ſeyn muß, wenn die Mimik als ſchöne Kunſt beſtehen ſoll, ſo muß der Stoff der Pantomime noch insbeſondere eine Handlung ſeyn, welche ſich auf mannigfaltige Weiſe ſichtbar äußert, und ſich zugleich mit Beſtimmtheit und mannigfaltigem Ausdruck als ein ſichtbares Ganzes darſtellen läßt. Es kann übrigens ein aus der Geſchichte der Mythologie entlehnter, oder ein wirklich erdichteter, auch allegoriſcher Gegenſtand: er kann ernſt oder ſcherzend, naiv oder ſentimental, ſtreng gebunden oder phantaſtiſch ſeyn. Aber weder die eigentliche Tragödie, noch das bürgerliche Schauſpiel kann ein Gegenſtand der Pantomime werden; denn Geberden können nie den ſtrengen Zuſammenhang haben, welchen die Tragödie und das Schauſpiel erfordert. Darum iſt auch die Handlung der Pantomime mehr lyriſch. Verhältniſſe des bürgerlichen Lebens können in der Pantomime höchſtens nur ſcherzend aufgefaßt werden, oder ſie werden durch die Geberde unwillkürlich perſifflirt, da ſie, ſofern ſie conventionell ſind, ohne Sprache ihre Bedeutung und ihren Reiz faſt gänzlich verlieren. Daß die Pantomime es auch vermag, große und ernſte Stoffe zu behandeln, hat Galeotti gezeigt, der ſogar Shakeſpeare's Romeo und Julie, dann Macbeth, in fünf Acten, in Kopenhagen mit Beifall pantomimiſch darſtellte.

Daß ſie durch plaſtiſch-mimiſche Darſtellungen ſogar mit der Malerei und Plaſtik in Verwandtſchaft ſteht, haben in unſern Tagen mehre Künſtler und Künſtlerinnen gezeigt; hierher gehört auch die Nachahmung von wirklichen Gemälden (oder freien Compoſitionen) durch Perſonen in Coſtümen, unter dem geſellſchaftlichen Modeausdruck »lebende Bilder« bekannt; ſ. Tableau. Die Muſik, welche eine pantomimiſche Handlung begleitet, ſoll die Empfindungen der Perſonen verdeutlichen, und unterſcheidet ſich nicht weſentlich von der Balletmuſik; vergl. Mimik.

Parabel (von παραβαλλειν, neben einander ſtellen; Poetik), eine in Gleichniſſen durchgeführte Rede oder Erzählung, zum Lehrvortrag in der Rede, und in der Dichtkunſt zur didaktiſchen Form gehörig, hat zum Zweck, in einem ausgeführten, für ſich als ſelbſtändig daſtehenden Bilde, eine wahre lehrreiche Idee beiſpielweiſe zu veranſchaulichen. Von der Allegorie unterſcheidet ſie ſich durch die Beibehaltung des Urbildes, was dieſe ganz verhüllt; von der Parömie und der Fabel, daß ſie dem Reiche der Wirklichkeit entnommen, zum Zeugen der Möglichkeit einer Sache dient, während dieſe die innere Nothwendigkeit darſtellt. Stil und Vortrag der Parabel vertragen, beſonders wenn ſie im orientaliſchen Geiſte gehalten iſt, Schmuck und Verzierung. Leſſing, Herder und Krummacher dienen als Muſter.

Paramythie (vom Griech., Poetik), kleine, erzählende, aus der Mythologie geſchöpfte Dichtung, zur didaktiſchen Form der Poeſie gehörend, wie Sage, Fabel; ſ. d. A.

Paraphraſe (griech. Umſchreibung; Rhet.), eine Art Ueberſetzung oder Erklärung dunkler Stellen durch Umſchreibung in populären Ausdrücken, eine künſtliche Verdünnung; hierher gehören auch die Ueberſetzungen der Dichter in Proſa, und die vielen Commentatoren und Gloſſatoren, die mit vieler Breite in andern Worten ſagen, was der Originaltext in wenigen kräftigen. Zu einer guten Paraphraſe iſt Sprachkenntniß und Gewandtheit in der Darſtellung nöthig; vergl. Metaphraſe.

Parlando (ital., ſprechend), bezeichnet jene Stellen der komiſchen Singſtücke, in welchen mehre Silben des Textes auf eine und dieſelbe Note, die unmittelbar nach einander immer wiederholt wird, geſetzt ſind, ſo daß der Satz mehr geſprochen, als geſungen werden muß.

Parodie (von παροδη, Gegen- oder Nachgeſang; Aeſth.), Nachbildung, welche den Zweck hat, durch Uebertragung ernſthafter Formen auf ſcherzhafte Stoffe eine komiſche Wirkung hervorzubringen, was beſonders dadurch geſchieht, daß ſie einzelne, ernſt gemeinte Dichterſtellen, mit möglichſter Bewahrung der urſprünglichen Worte, lächerlich wendet, oder dergleichen unverändert da braucht, wo ihr Ernſt durch die Anwendung völlig annullirt

wird. Eigentlich ſollte man nur das Fehlerhafte der Gattung parodiren (ſcherzhaft nachbilden), und nicht ſowohl ein einzelnes Werk, als vielmehr eine falſche Manier und einen verderbten Geſchmack lächerlich machen wollen, und hierin liegt auch der Unterſchied zwiſchen Parodie und Traveſtie, welche als Unterart der Parodie, oder Parodie in engerer Bedeutung, nicht wie dieſe die Form des vorhandenen Kunſtwerkes beibehaltend, das ernſthafte Object in ein komiſches verwandelt, ſondern deren Weſen darin beſteht, das Object des Kunſtwerkes beizubehalten, es aber unter einer unpaſſenden Umgebung und Einkleidung, z. B. im traveſtirten Trauerſpiel durch den Gebrauch des Knittelverſes, komiſch erſcheinen zu laſſen. Die Parodie, ſagt Schütz, gibt einer geringen Sache das falſche Anſehen von einer größeren. Die Traveſtie entkleidet das Große und Erhabene des falſchen Anſehens. Die Traveſtie iſt es eigentlich, welche den Inhalt eines ernſten Gedichtes im Auge habend, es komiſch umgeſtaltet, indem ſie durch den Contraſt wirkt, zufällige Umſtände ändert, den Perſonen Sitten, Gebräuche, Thorheiten ꝛc. neuer Zeit zuſchreibt ꝛc., und ſo oft das Kunſtwerk in einen niedern Kreis herabzieht, wozu im Grunde ſehr wenig poetiſches Talent gehört, da die Erfindung in der Hauptſache vorliegt, das Ganze ſich an ein Vorhandenes anlehnt; daher ſie Schütz nur als eine Art Gelegenheitsgedicht gelten läßt. Als eigene Gattung in durchgeführter Umbildung ganzer ernſthafter Gedichte zum Scherzhaften hat die Parodie nur einen untergeordneten Werth; denn in dieſer Art parodiſcher Dichterei, erläutert Weber, tritt das negative Princip zu ſehr hervor: dieſelbe geht ungleich mehr darauf hinaus, eine fremde Originalität in Abrede zu ſtellen, als einen eigenen dichteriſchen Gedanken voll ſinnreichen Muthwillens zu verfolgen. Auf dieſe Weiſe miſcht ſich ihr etwas Neidiſches und Verkleinerndes bei, gegen das wir uns einem gewiſſen Unwillen beſonders dann überlaſſen, wenn das Original uns durch wahren dichteriſchen Werth befreundet und lieb geworden. Uebertreibung und Anwendung des Großen aufs Kleine (in Geſinnung und Gegenſtänden) ſind die Hauptmittel ſeiner Darſtellung; doch darf kein bloßes Gemiſch entſtehen, ſondern es muß beim Rückblick auf das Ganze der neuen Dichtung auch eine Proportion und Uebereinſtimmung, ein folgerechtes Verfahren wahrzunehmen ſeyn. Die Parodie und Traveſtie gehören in das Gebiet der Satire. Die Parodie wird am meiſten im Lyriſchen, die Traveſtie im Epiſchen und Dramatiſchen angewendet, weil beim erſten die Form, bei letzteren der Inhalt die Hauptſache iſt. Beruht ein Kunſtwerk auf einer in der Menſchennatur begründeten Baſis, iſt es aus reiner Begeiſterung hervorgegangen, des Wahren und Schönen ächter Reflex, wird es keine Parodie im engern oder weitern Sinne zu zerſtören vermögen, mit ſiegender

[illegible]

Kraft wird ſich immer die Wahrheit bewähren; wohl aber kann die Verſpottung, tüchtig gehandhabt, oft fürchterlich werden, wenn das Kunſtwerk ſelbſt durch falſche Richtung, hauptſächlich durch ſeine Unnatur, den Keim der Vernichtung in ſich trägt. So hat z. B. Gieſecke's traveſtirter Hamlet, Blumauer's traveſtirter Aeneas (die gelungenſte aller Traveſtien) weder Shakeſpeare's noch Virgil's Meiſterwerken geſchadet; während Hauff's Parodien der Clauren'ſchen Romane und Mahlmann's Herodes von Bethlehem gegen Kotzebue's Huſſiten vor Naumburg viel dazu beigetragen haben, die Unnatur, die falſche Sentimentalität und die liederliche Moral dieſer Autoren aufzudecken. Verwerflich ſind nur Parodie und Traveſtie, wenn ſie die Gränzen des Lächerlichmachens durch Nachſpotten und Verdrehen überſchreitend, verletzen; nicht durch Freiheit und die Gerechtigkeit der ſatiriſchen Vorwürfe verſöhnen, und in ein Schimpfgedicht oder literariſches Pasquill ausarten, was hauptſächlich dann geſchieht, wenn nicht das Gedicht, ſondern die Perſon des Autors zum Gegenſtande der Verſpottung dient, was dann aufhört Parodie zu ſeyn und Perſifflage wird, die mehr objectiver Natur, nicht mehr harmlos erheitern, ſondern kränken will, vom Reiche der Poeſie auszuſchließen iſt. Schon die Alten machten von der Parodie Gebrauch, wie denn Ariſtophanes bekanntlich die Tragödie ſeiner Zeit, beſonders den oft geſchwollenen Pathos des Euripides, mit der Geißel der Parodie verfolgte, und Horaz mehre Homer'ſche Perſonen in ſeinen Satiren traveſtirte. Unter den Neuern ſind in dieſer Gattung die Franzoſen reich, beſonders haben ſich Scarron, Marivaux und Morceau darin ausgezeichnet. Unter den Italienern Lolli, und unter den Deutſchen die Obengenannten. Müllner's Schickſalstragödie: »die Schuld,« wurde zuerſt von den Brüdern Fatalis, dann von Platen mit Erfolg parodirt. — In der Muſik nennt man ein Geſangſtück parodiren, wenn man ihm einen andern Text unterlegt, als der iſt, für welchen es urſprünglich componirt wurde. Doch kann dieſer Ausdruck nur in ſo weit gelten, als der neue Text ſelbſt eine Parodie des alten iſt, und man z. B. komiſche Worte einem ernſthaften Muſikſtücke unterlegt. Jedoch liegt auch dann die Parodie nur im Texte, nicht in der Muſik. Indeſſen kann auch der Muſiker parodiren, wenn er z. B. auf ein ernſthaftes, melancholiſches Gedicht eine luſtige Melodie, oder umgekehrt ſetzt; wenn er eine zarte Romanze von einem Chore erhitzter Zecher vortragen läßt rc.

Parömie (griech., Poet.), kleine Erzählung, auf einem Sprichworte beruhend; ſ. Parabel.

Paromoion (griech., Rhet.), faſt ähnlich, Redefigur; wenn, um eine komiſche Wirkung hervorzubringen, dieſelben oder faſt ähnliche Wörter wiederholt werden; z. B.: Schreibend ſchreibt er im Schreiben geſchriebene Schriften der Schreiber.

Parquet (vom Franz., Bauk.), Täfelwerk, auch ein abgeſonderter Raum, beſonders im Schauſpielhaus; ſ. d.

Part (Muſ.), ſo viel als Partie in der dritten Bedeutung dieſes Wortes, nämlich Rolle oder Soloſtimme.

Parte (ital. Theil, Muſ.), ein Theil eines Tonſtückes, und kommt als muſikaliſche Bezeichnung in den Ausdrücken vor: la prima parte, la seconda parte, colla parte, erſter Theil, zweiter Theil, mit der Hauptſtimme, d. h. ſich in Hinſicht auf Zeitmaß, Vortrag, der Hauptſtimme anſchmiegend.

Parterre (franz., Bauk.), der zur ebenen Erde befindliche Theil eines Hauſes oder Gartens, dann beſonders der für die Zuſchauer beſtimmte, vor der Bühne liegende und mit den Gallerien umgebene Platz in einem Schauſpielhauſe; ſ. Theater.

Partie; 1) ein Tonſtück für Harmoniemuſik, welches aus verſchiedenen Sätzen von willkürlichem Charakter und von bald größerer, bald minderer Ausdehnung beſteht; 2) ein kürzerer Satz von munterem Charakter, für ein ganzes Orcheſter, oder auch nur für das Clavier allein componirt; 3) eine Rolle in einer Oper, oder eine Soloſtimme in einem mehrſtimmigen Stücke. Partie im Franzöſiſchen heißt übrigens ſo viel als parte, nämlich ein Theil eines Muſikſtückes; daher la première partie, la seconde partie, ſo viel als erſter, zweiter Theil, oder abgekürzt I., II., 1ma, 2da. — (Malerei.) Jeder einzelne Haupttheil eines Gemäldes.

Partitur (Muſ.), ein ſolches Exemplar eines mehrſtimmigen Tonſtückes, in welchem alle dazu gehörigen Stimmen auf beſondern Linienſyſtemen Takt vor Takt unter einander ſtehen, ſo daß man alle mit einem Blicke überſehen kann. Jeder Takt wird in den neuern Partituren vom darauffolgenden durch einen ſenkrecht gezogenen, und alle Linienſyſteme, welche die Stimmen einnehmen, umfaſſenden Strich abgeſchieden, was die Ueberſicht viel erleichtert, und der alten Art, die Partituren zu ſchreiben, und kleine Taktſtriche bei jeder Stimme anzubringen, weit vorzuziehen iſt. Ueberdieß werden beim Anfange jeder Seite die Linienſyſteme, auf welche Stimmen geſchrieben werden ſollen, eingeklammert, und wenigſtens bei geſtochenen Partituren ſollen jederzeit am Anfange der Seite ſowohl die Schlüſſel als die Vorzeichnung beigeſetzt, und auch gleiche Stimmen, z. B. die vier Stimmen des Chors, die Soloſtimme, die zwei den Hörnern beſtimmten Zeilen, jene, welche die Poſaunen einnehmen u. ſ. w., durch beſondere Einklammerungen von den andern unterſchieden werden, was ebenfalls die Ueberſicht ſehr erleichtert. Anhänge oder Nachträge ſind ſtörend, daher möglichſt zu vermeiden; ſie ſind ohnehin bei dem 24linigen Notenpapier und hohen Format der geſtochenen Partituren nicht nöthig. Die Abkürzungen und Erſparungen des Raumes in den Partituren ſind auch zu verwerfen, denn es ſtört ſehr

beim Leſen und bei der Ueberſicht des Ganzen, das Orcheſter bald in vier Zeilen zuſammengedrängt, bald eine volle Seite einnehmen zu ſehen. Die Partituren dienen zu folgenden Zwecken: 1) Dem Tonſetzer, der ein mehrſtimmiges Tonſtück componirt, um gehörig inſtrumentiren und ſeine Gedanken einkleiden zu können; ihm beſonders iſt es nothwendig, eine Partitur zu ſchreiben, weil er ſonſt weder alle Stimmen paſſend und mit Rückſicht auf die Wirkung des Ganzen zu beſchäftigen wüßte, noch überhaupt das harmoniſche Gewebe und den Effect, den ſeine Arbeit hervorbringen ſoll, zu überſehen im Stande wäre. Die vom Tonſetzer ſelbſt geſchriebene Partitur, nennt man Originalpartitur. 2) Dient die Partitur dem Muſikdirector oder Kapellmeiſter ſowohl beim Einſtudiren, als bei der Aufführung; denn daraus erſieht er, ob alle Stimmen gehörig eintreten, er kann Jedem, an den die Reihe kommt, einen Wink zur rechten Zeit geben, und auch in den ausgeſchriebenen Stimmen die ſich etwa eingeſchlichenen Fehler verbeſſern. Die Partitur ſei daher möglichſt correct. Der dritte und in mancher Hinſicht größte Nutzen der Partituren iſt für angehende, theoretiſch ausgebildete Tonſetzer; durch das Leſen der Partituren großer Meiſter vollenden ſie ihre muſikaliſche Studien, lernen, was man in der Schule nicht lernen kann, und bilden ihren Stil und ihren Geſchmack. Für einen ſolchen Kunſtjünger, ja, für jeden Muſikfreund, der gründliche Kenntniſſe beſitzt, iſt es ein hoher Genuß, eine Partitur mit einem Blicke zu umfaſſen, ſie zu leſen und das Tonwerk gleichſam im Innerſten aufzuführen, wo man weder durch zufällige Fehler, noch durch Unachtſamkeit des Orcheſters geſtört wird. Nach dieſer Leſung die Wirkung eines Tonſtückes zu beurtheilen, erfordert indeſſen viele Uebung. Man läßt ſich oft durch Einzelnheiten, durch kunſtreiche Führung der Stimmen verleiten, und hört man dann das Werk im Ganzen, ſo machen eben dieſe mikroskopiſchen Details gar keine Wirkung. Die Stellung der Inſtrumente und Stimmen auf den verſchiedenen Linienſyſtemen der Partitur iſt ſehr wichtig. Darin vereinigen ſich Alle, daß der Baß die unterſte, und das Violoncell, wenn es beſonders beſchäftigt iſt, die zweite Zeile von unten herauf einnehmen ſoll, daß darauf die Chor- und dann immer weiter nach oben die Soloſtimmen geſchrieben werden ſollen; manche Tonſetzer haben zuweilen die Pauken zu unterſt geſetzt, jedoch kommt dieß nur ſelten vor. Die Deutſchen, Italiener und Franzoſen haben jede ihre eigene Art, und jede dieſer Arten ihre Vor- und Nachtheile, es dürfte auch im Ganzen gleichgiltig ſeyn, da hier Alles von der Uebung abhängt, und weder Componiſt, noch Kapellmeiſter mehr beirrt werden, wenn ſie an eine beſtimmte Einrichtung der Partitur gewohnt ſind. Beſonders für Erſtern iſt es nothwendig, bei der einmal angenommenen Stellung der Inſtrumente auf den

verſchiedenen Linienſyſtemen conſequent zu verharren, weil ſonſt Irrungen faſt unvermeidlich ſind. Eine Hauptſache, ſowohl für Denjenigen, der componirt, aus Partituren dirigirt oder letztere ſtudirt, als auch für den Copiſten, der Partituren abſchreibt oder aus Stimmen zuſammenſetzt, iſt: die verſchiedenen Inſtrumente und ihre Gattungen, ihre Schlüſſel ꝛc. gut zu kennen, um ſich in vorkommenden Fällen herauszufinden, und z. B. die B-Clarinette mit der C-Clarinette, die Hörner in B mit jenen in C, die Altpoſaune mit der Tenorpoſaune nicht zu verwechſeln. Die ältern Organiſten nennen, jedoch irriger Weiſe, das Spielen des bezifferten Baſſes, Partiturſpielen; ſie lehrten auch die Partituren bloß durch das Anſchlagen der Accorde des Grundbaſſes auf dem Clavier begleiten; Derjenige, der jetzt ein Geſangſtück zum Beiſpiel aus der Partitur accompagnirt, muß jedoch weit mehr leiſten und im Stande ſeyn, durch ſchnellen Ueberblick aller Stimmen den Gang des ganzen Tonſtückes aufzufaſſen, und einen Claviersauszug gleichſam zu improviſiren.

Pas (franz., Tanzk.), Bewegung mit dem Fuße, wie ſie bei verſchiedenen Tänzen vorkommen; man unterſcheidet pas droits, gerade Pas, ronds, runde, tortillés, gekrümmte, pliés, gebogene, élevés, erhabene, glissés, ſtreichende ꝛc.; man nennt auch Pas ganze Tänze, wozu mehre Perſonen erforderlich ſind, daher Pas de deux, Pas de trois ꝛc.; ſ. folgende Artikel und vergl. Tanzkunſt.

Pas de deux (Tanzk. u. Muſ.), ein von zwei Perſonen ausgeführter Tanz; daher wendet man zuweilen zwei concertirende Inſtrumente, die gleichſam die tanzenden Perſonen repräſentiren, mit großem Erfolge in der Muſik eines ſolchen Tanzes an. Manche Tänze, die zu Zweien getanzt werden, wie der ruſſiſche Tanz, die Monferine u. ſ. w., ſind Pas de deux; es gibt auch Pas de trois, de cinq, de sept ꝛc. Alle dieſe Tänze ſind im Ballete das, was das Duett, Terzett, Quintett, Septett u. ſ. w. in der Oper ſind.

Pas de hache (Tanzk. u. Muſ.), ein charakteriſtiſcher Tanz, eine moderne Art der Pyrriche, welche von Soldaten, Scythen, Wilden, Bachanten u. dgl. in den Balleten ausgeführt wird. Die Muſik in dieſen Pas de hache muß einen ſtark markirten Rhythmus, einen ſtolzen, kriegeriſchen oder wilden Charakter haben, und wird meiſtens von Percuſſions- und andern lärmenden Inſtrumenten, als Trommeln, Becken, Triangel u. ſ. w. begleitet. Die Tänze der römiſchen Soldaten in der Veſtalin, der Scythen in der Iphigenie in Tauris ꝛc. ſind Pas de hache.

Pas double (Tanzk. u. Muſ.), uneigentlich pas redoublé, deutſch Doublirmarſch, wird in einem mäßig ſchnellen Allegro im $\frac{2}{4}$ oder Allabrevetakt vorgetragen, und hat meiſtens ſowohl zwei Repriſen, als ein eben ſo abgetheiltes Trio. Die muſikaliſchen

Perioden, die man bei dem pas double anwendet, müſſen entweder von 8, 12 oder 16 Takten ſeyn; ſ. Marsch.

Pas seul (Tanzk. u Muſ.), ein von einer einzigen Perſon ausgeführter Tanz, im Ballete das, was die Arie in der Oper iſt. Man nennt es gewöhnlicher Solotanz, und diejenigen, die es ausführen und große Geſchicklichkeit beſitzen ſollen, Solotänzer oder Solotänzerinnen, Ausdrücke, die den Benennungen Bravourſänger oder Sängerinnen entſprechen. Ein Pas seul iſt ſchwierig zu erfinden, weil die Abwechslung mangelt, und man dafür ſorgen muß, den tanzenden Perſonen Ruhepuncte zu gewähren.

Paſſage (franz., Muſ.). Nach der urſprünglichen Bedeutung eigentlich jede Stelle eines Tonſtückes, die einen vollſtändigen Sinn darbietet. Später verſtand man darunter jede Verzierung der Melodie durch Zergliederung der melodiſchen Hauptnoten. Jetzt bezeichnet man mit dieſem Ausdrucke jene Stellen in den Geſang- oder Inſtrumentalſtücken, die geeignet ſind, die Kehlen oder die mechaniſche Fertigkeit des Sängers oder Soloſpielers zu zeigen, und welche gewöhnlich am Schluſſe des Solos ſowohl im erſten als im zweiten Theile der Arie, des Duettes oder des Concertes u. ſ. w. vorkommen. Die Paſſagen ſind gegenwärtig mehr als je im Gebrauche; Sänger und Inſtrumentaliſten wetteifern in Erfindung brillanter Schwierigkeiten, und wollen es den Tonſetzern noch zuvorthun, die jedoch in ihren Arbeiten nicht ſparſam damit umgehen. Ueber die mechaniſche Anſtrengung, welche dieſe Paſſagen erfordern, vergeſſen aber die Meiſten den Sinn und die Bedeutung des Tonſtückes.

Passionato (ital., Muſ.), gewöhnlicher appassionato, con passione, mit Leidenſchaft; Bezeichnung des muſikaliſchen Vortrags, welche andeutet, daß eine Stelle mit Feuer und Ausdruck geſpielt oder geſungen, und die Bewegung allenfalls unmerklich beſchleunigt werden ſoll. Man gebraucht das Wort appassionato auch als Bezeichnung des Zeitmaßes, z. B. allegro appassionato, leidenſchaftliches, folglich nicht zu langſames Allegro.

Paſte (Plaſtik), Abdruck von Gemmen (ſ. d.) verſchiedener Art, vorzüglich in Glas, eigentliche Paſten, dann Siegelwachsabdrücke, Schwefel- und Gypsabgüſſe ꝛc.

Paſtellmalerei (vom Franz.), geſchieht durch trockene, in Stifte geformte Farben; ſie ſtammt aus dem ſechzehnten Jahrhundert, und fand vorzüglich in Frankreich Anwendung. Die techniſche Behandlung dabei beſteht, daß man die mit dem Farbenſtifte (Paſtell) gemachten Striche mit dem Finger oder einem Wiſcher in einander verreibt, und dadurch die Tinten, Halbſchatten ꝛc. hervorbringt; die hellſten Lichter nur werden nicht verrieben. Anmuth und das Auge beſtechende Friſche iſt den Paſtellgemälden nicht abzuſprechen, auch iſt die Manipulation bequem, da keine Vor-

kehrungen nöthig ſind, der Maler jeden Augenblick das Bild verlaſſen und wieder vornehmen kann; doch entbehren die Paſtellgemälde aller Kraft, verſchwimmen in einer gewiſſen, ausdrucksloſen Unbeſtimmtheit, haben ein weiches wolliges Anſehen, und ſind, da die Farben nur wie zarter Staub auf der Fläche liegen, ſehr der Zerſtörung ausgeſetzt, verbleichen auch ſchnell, und nur wenige Meiſter, wie Roſalva, Mengs, Lord Ruſſel waren es, die dieſer ephemeren Art von Malerei ein dauerndes Colorit zu geben verſtanden.

Pasticcio (ital., Malerei), Paſtetchen; ein aus den Manieren verſchiedener Meiſter zuſammengeſetztes Gemälde, ein Spottname, gleichſam um anzuzeigen, daß dem Gemälde die Einheit der Idee und die Originalität fehle. — (Muſik.) Ein Tonſtück, eine Oper, ein Oratorium, ein Concert u. ſ. w., deren verſchiedene Sätze oder Nummern von verſchiedenen Meiſtern componirt, aus den Werken verſchiedener Meiſter genommen, oder aus verſchiedenen Werken eines und desſelben Meiſters zuſammengeſetzt ſind. Es unterſcheidet ſich demnach vom Potpourri dadurch, daß den andern Componiſten nur ganze Sätze entliehen werden, und derjenige, der ſie zuſammenſtellt, nichts Eigenes dazu miſcht. Die Italiener nennen eine ſolche bunte muſikaliſche Jacke auch Centone, und ſehr oft ſpielen die Virtuoſen Concerte, deren drei Sätze von drei verſchiedenen Componiſten ſind.

Paſtorale (ital., Muſ.), hirtenmäßig, ländlich. Man bezeichnet mit dieſem Ausdrucke theils ein einzelnes Tonſtück von ländlich einfachem Charakter, welches meiſtens im $\frac{6}{8}$ oder $\frac{2}{4}$ Takt geſetzt iſt, theils eine ländliche Oper, in welcher Hirten und Landleute die Hauptperſonen ſind, und deren Muſik naiv, prunklos und wahr gehalten werden muß. Im letzteren Sinne iſt die Paſtorale, welche ſtets ein Unding, der Traum eines ſchülerhaften Knaben, oder bloß beſtimmt war, einer überverfeinerten Coquette in müßigen Stunden zur Erholung zu dienen, und ihre Sentimentalität abzuleiten, gänzlich veraltet, und wenn auch unſere neueſten Opern faſt ſtets einen ländlichen Chor enthalten, ſo wäre dennoch eine Paſtoraloper nicht mehr an der Zeit. Abbé Vogler hat ſeine für das Weihnachtsfeſt beſtimmte Meſſe, die in mehren Sätzen einen hirtenmäßigen Charakter hat, Paſtoralmeſſe genannt. Man bedient ſich dieſes Wortes entweder allein oder in der Zuſammenſetzung: Allegro, rondo pastorale ꝛc., als Bezeichnung des muſikaliſchen Zeitmaßes, um anzudeuten, daß die Bewegung mäßig geſchwind, der Vortrag einfach, anmuthig und fließend ſeyn muß.

Patetico, Bezeichnung des muſikaliſchen Vortrages, z. B. Allegro patetico; Allegro, das kräftig, würdevoll, mit Leidenſchaft und Feuer vorgetragen werden muß.

Pathetiſch (von πάθος, Leiden; Aeſth.), bezeichnet einen ſtarkrührenden Ausdruck im Momente heftiger Gemüthsbewegung, daher leidenſchaftlich, doch mit Ernſt und Würde; das Pathetiſche iſt mit dem Dynamiſch-Erhabenen verwandt, und iſt auch nur dann äſthetiſch, in ſo fern es erhaben iſt. Weil durch das Pathetiſche der Culminationspunct erhabener Rührung dargeſtellt werden ſoll, ſo ſind die ſtärkſten Figuren der Einbildungskraft und Empfindung hier anwendbar, und zur Bewirkung des Effects im Contraſte früherer Leidenſchaftlichkeit eine gewiſſe ruhige Hoheit; doch warm und wahr muß dieß aus dem Herzen des Redners oder Dichters hervorquellen, ſonſt wird er unnatürlich, froſtig und ſchwülſtig; ein Fehler, der vorzüglich in der ältern franzöſiſchen, auf Stelzen einherſchreitenden Tragödie einheimiſch war, bis der kalte falſche Pathos der falſchen Tragödienhelden durch die neue romantiſche Schule zwar verdrängt, aber nur durch Ueberſpannung ungezähmter Begeiſterung (den Parenthyrſus der Alten, das Pathos des Gräßlichen) ein noch fehlerhafteres Princip durch ein Hohnſprechen aller Ethik, erſetzt wurde. Schiller bezeichnet die Sphäre des Pathetiſchen ſehr richtig, wenn er ſagt: »Bei allem Pathos muß der Sinn durch Leiden, der Geiſt durch Freiheit intereſſirt ſeyn. Fehlt es einer pathetiſchen Darſtellung an einem Ausdruck der leidenden Natur, ſo iſt ſie ohne äſthetiſche Kraft, und unſer Herz bleibt kalt. Fehlt es ihr an einem Ausdruck der ethiſchen Anlage, ſo kann ſie bei aller ſinnlichen Kraft nie pathetiſch ſeyn, und wird unausbleiblich unſere Empfindung empören. Aus aller Freiheit des Gemüths muß immer der leidende Menſch, aus allem Leiden der Menſchheit muß immer der ſelbſtändige oder der Selbſtändigkeit fähige Geiſt durchſcheinen.« Außer der Rede- und Dichtkunſt, beſonders der epiſchen und dramatiſchen, iſt es vorzüglich die Schauſpielkunſt, welche ſowohl durch Mimik als Declamation den Pathos auszudrücken vermag, wo aber auch vorzüglich durch die unſelige Effecthaſcherei der falſche Pathos zu Hauſe iſt, wie ein Aeſthetiker charakteriſtiſch ſagt: »jenes widerwärtige empfindſelige Genörgel, jenes leere und hohle ſich Zerpauken der Couliſſenreißer,« wofür nicht genug gewarnt werden kann. Malerei und Plaſtik ſind im hohen Grade, Bau-, Garten- und Tanzkunſt niemals einer Verſinnlichung des Pathetiſchen fähig. Auch die Muſik kann das Pathetiſche mit Erfolg ausdrücken, wie die Sonate pathétique von Beethoven beweiſt.

Pathetiſcher Accent, iſt mit gutem, empfindungsvollem Vortrage gleichbedeutend, und beſteht in den richtig angewendeten Abſtufungen der Stärke und Schwäche des Tones, in dem faſt unmerklichen Vorwärtseilen oder Zurückhalten der Bewegung bei gewiſſen Stellen, in dem Hervorheben gewiſſer Takte und Noten, in der Farbe und Haltung des Ganzen, wodurch der Sinn der

Ton- oder Wortdichtung am beſten aufgefaßt, der Abſicht des Dichters oder Componiſten am meiſten entſprochen wird.

Pauken (Muſ.), auch Keſſelpauken, ſind kupferne, fein ausgeſchlagene Keſſel, über welche an einem eiſernen Ringe eine gegärbte Haut geſpannt iſt, die mittelſt eiſerner Schrauben höher oder tiefer geſpannt werden kann, und mit hölzernen Schlägeln oder Wirbeln geſchlagen wird. Gewöhnlich bedient man ſich im Orcheſter zweier Pauken von ungleicher Größe, die meiſtens in Quarten, z. B. c, g, d, a u. ſ. w., oder in Quinten f, c, g, d u. ſ. w. geſtimmt werden, gewöhnlich aber die Tonica und die Dominante des Haupttones des Muſikſtückes, in welchem ſie angewendet werden, angeben. Jedoch haben Abbé Vogler, Spohr u. a. oft vier bis ſechs Pauken angewendet. Vor Zeiten bediente man ſich ſehr großer Pauken, die höchſtens die Quarte d, a ſtimmen konnten; jetzt ſtimmt man auf kleineren Pauken leicht f, c, und iſt im Stande damit in allen Tonarten die Tonica und die Dominante anzugeben. Hudler in Wien hat eine Vorrichtung erfunden, mittelſt eines einzigen Zuges die Pauke höher oder tiefer ganz rein zu ſtimmen, wodurch dieſes Inſtrument an Brauchbarkeit viel gewonnen hat; denn es war früher ein langwieriges Geſchäft, während die Muſik fortſpielte, die Pauken höher oder tiefer zu ſtimmen. Brod in Paris hat eine ähnliche Erfindung gemacht, welche Cherubini's und Meyerbeer's Beifall erhielt. Urſprünglich waren die Pauken beſtimmt, die Grundſtimme zu einem Trompeterchore zu machen, und die Cavallerieregimenter hatten nebſt ihren Trompeten immer Pauken. Jetzt ſind letztere ein Orcheſterinſtrument geworden, das auch oft in Muſikſtücken beſchäftigt wird, zu welchen keine Trompeten geſetzt ſind. Es macht, gut angewendet, oft eine herrliche Wirkung, ſowohl im forte als im pianissimo; da es jedoch von ſehr beſchränktem Umfange iſt, eines Theils der ſchon mehrmal gemachte Vorſchlag, drei Pauken anzuwenden, nicht recht zuläßig ſcheint, andern Theils die Pauken nicht ſo wie die große Trommel als bloßer dumpfer Schlag in allen Tonarten ohne Unterſchied gebraucht werden können, ſondern nur da gut klingen, wo ſie zum Accorde gehören, der eben angeſchlagen wird, ſo wird man ſtets wohl thun, dieſes Inſtrument nicht überall, wo es nur ſtimmt, zu gebrauchen, ſondern es für beſondere Gelegenheiten aufzuſparen, wo es mit Effect wirken kann. Man hat ungepolſterte und gepolſterte Schlägel oder Wirbel, pflegt auch die Pauken offen oder mit einem Tuche bedeckt (was man timpani coperti nennt) zu ſchlagen, je nachdem ſie ſtärker oder ſchwächer tönen ſollen. Alle Paukenſtimmen ſind übrigens in den Baßſchlüſſel geſetzt, und man pflegt am Anfange des Tonſtückes, ſo wie für die Hörner und Trompeten, die Stimmung beizufügen; z. B. timpani in c, g, in d, a, in a, e u. ſ. w.,

wogegen die Noten der Pauken unverändert c, g oder g, d bleiben. Manche Componiſten ändern dagegen die Noten der Pauken mit der Tonart, und ſchreiben f, c oder tief f, c, wenn die Pauken in f ſind. Dieſe Art ſcheint vorzüglicher, weil man auf dieſe Weiſe es ganz erſparen könnte, die Stimmung, welche die Pauken haben ſollen, hinzuſchreiben. Uebrigens ſtellt man ſich meiſtens das Paukenſchlagen viel zu leicht vor, und meint, daß es mit geringer Uebung Jeder vermöge, der Takt hat und Muſik verſteht. Allerdings forderten die Alten zu viel, wenn ſie dem Pauker ſechsjähriges Studium auferlegten; aber es bedarf vieler Uebung, um alle Schlagmanieren gewandt auszuführen. Die gewöhnlichſten ſind folgende: 1) die einfache Zunge, z. B. g c c c in ſechzehntheiligen Noten; 2) die doppelte oder größere Zunge, z. B. c c c c g g g g in 32theiligen Noten; 3) die getragene Zunge, wie c c g g in ſechzehntheiligen Noten; 4) die ganze Doppelzunge, z. B. g c c c c c c c in 32theiligen Noten; 5) die Doppelkreuzſchläge, z. B. g c, g c mit beiden Schlägeln; 6) der Wirbel und 7) der Doppelwirbel. Letztere ſind beſonders weſentlich und ſchwierig, ſo auch der reine, beſtimmte Vortrag von Triolen und Sextolen, wobei die Schlägel auf beſondere Weiſe ſich kreuzen müſſen. Das Timpano grande, das Händel zu mehren ſeiner Oratorien geſetzt hat, kann jetzt nur durch die große Trommel erſetzt werden, da man gegenwärtig keine ſo großen Pauken mehr hat.

Pauſen (Malerei), die Vorrichtung, der ſich die Frescomaler als Carton bedienen; ſ. d. — (Metrik und Declamation.) Zeichen eines Einhaltens der Stimme, zur Deutlichkeit und zur Verſtärkung des Affects der Rede. Die Pauſen dürfen nicht zu lang und nicht zu kurz ſeyn, der Sinn beſtimmt die Dauer. Eine rhythmiſche Pauſe findet zwiſchen zwei auf einander folgenden Verſen Statt, wodurch die Verſe als ſelbſtändige Reihen von einander geſondert werden; daher muß jeder Vers mit einem ganzen Worte ſchließen, weil durch das Eintreten dieſer Pauſe zwiſchen den Silben eines Wortes dieſes ſehr unharmoniſch zerriſſen werden würde, und nur in wenig Fällen zum Behufe einer komiſchen Wirkung, oder in dem zwangloſen jambiſchen Vers des neuern deutſchen Dramas kann dieſe Wortbrechung entſchuldigt werden, aber auch nur dann, wenn ſie ein zuſammengeſetztes Wort in ſeine einfachen Beſtandtheile auflöſet; z. B.:

— Er wird
Umlenken in die alte, breitgetretne
Fahrſtraße der gemeinen Pflicht, nur wohl-
behalten unter Dach zu kommen ſuchen.

Schiller, Piccolomi

Fehlerhaft iſt aber eine Trennung wie z. B.:

> Es ſteht am blauen Himmelszel-
> te manches Sternlein, hell wie Gold.

Eine noch größere Pauſe, als am Schluß eines einzelnen Verſes, tritt mit dem Ende einer Strophe ein, weil mit demſelben ein größeres rhythmiſches Ganzes abgeſchloſſen iſt. — (Muſik.) Zeichen, welche andeuten, wie lange eine Stimme bis zu ihrem Eintritte oder Wiedereintritte ſchweigen muß, weßwegen man ſie auch Schweigezeichen genannt hat. Es gibt längere oder kürzere Pauſen, die mehre Takte oder nur einen Takt oder Trakttheil dauern. Die Pauſen der erſtern Gattung werden entweder durch zwei ſchräge Striche bezeichnet, die an beiden Enden von ſenkrechten Strichen begränzt werden, und über welchen die Anzahl der zu pauſirenden Takte in Ziffern ausgedrückt iſt, oder man bedient ſich dickerer ſenkrechter Striche, die, wenn ſie ſich über drei Linien des Syſtems erſtrecken, vier, befinden ſie ſich aber zwiſchen zwei Linien, zwei Takte bedeuten, pflegt aber zu größerer Verſtändlichkeit nebſtbei noch die Zahl der zu pauſirenden Takte oberhalb in Ziffern auszudrücken. Die kleineren Pauſen, von der ganzen Taktpauſe angefangen, entſprechen genau den verſchiedenen Notengattungen. Die ganze Taktpauſe wird durch einen horizontalen, kurzen, aber dicken Strich ausgedrückt, der unterhalb an die vierte Linie des Syſtemes von unten herauf gezogen wird; derſelbe Strich auf der dritten Linie liegend, iſt die halbe Taktpauſe; das Soſpir hat die Geſtalt eines nach der rechten Seite zugeneigten Hakens; die Achtelpauſe wird durch denſelben nach der linken Seite zugewendeten Haken vorgeſtellt; die kleineren Pauſen eben ſo, nur daß der heruntergehende Strich des Hakens von kleinen Strichen um ſo öfter durchſtrichen wird, als die Pauſe an Werth verliert, ſo daß die Sechzehntheilpauſe zwei-, die 32theilpauſe dreimal u. ſ. w. durchſtrichen iſt. Die ganze Pauſe wird aber in allen Taktarten angewendet, mag, wie im Viervierteltakte, der Takt ganz ſeyn, oder, wie im Zweivierteltakte, nur zwei Viertel zählen.

Pauſiren heißt, die Pauſen oder Schweigezeichen beobachten, und nur zur rechten Zeit eintreten. Das laute oder ſtillſchweigende Abzählen der Pauſen iſt theils ſtörend, theils unſicher. Bei Inſtrumenten, welche, wie die Trompeten und Pauken, die Poſaunen u. ſ. w. oft in den Fall kommen, viele Pauſen nach einander zählen zu müſſen, iſt das Zählen mit den Fingern das ſicherſte, weil man ſich die Zehner leichter merkt und nicht ſo bald irre wird. Auf jeden Fall gehört Routine dazu.

Pavillon (franz., Bauk.), ein kleines Luſtgebäude in Gärten, oder auch an den Ecken großer Häuſer, nur ein Zimmer enthaltend; auch für ein kegelförmiges Zeltdach, d. h. ein auf allen

Seiten abhängiges Dach, deſſen Seiten gewöhnlich von gleicher Länge ſind. — (Muſik.) So viel wie Schalltrichter.

Pedal iſt eigentlich jener Theil eines Inſtrumentes, der mit dem Fuße behandelt wird; daher bezeichnet man mit dieſem Ausdrucke 1) bei den Orgeln die gewöhnlich nur zwei Octaven enthaltende Claviatur, die mit den Füßen geſpielt wird und die tiefſten Töne angibt. Man nennt auch Pedal gewiſſe Regiſter der Orgel, welche zu der Claviatur des Pedale gehören, z. B. das Pedal des Bombard, das achtfüßige, ſechzehn-, 32 füßige Pedal; 2) bei der Harfe nennt man Pedale die kleinen Hebel, welche die innere Mechanik in Bewegung ſetzen, und einen und denſelben Ton durch alle Octaven erhöhen. Es gibt deren ſieben, von welchen vier durch den rechten, drei durch den linken Fuß in Bewegung geſetzt werden. Iſt z. B. die Harfe in Es geſtimmt, und nimmt man das Pedal des a, ſo werden dadurch alle As der verſchiedenen Octaven zu a, weßwegen es durchaus unmöglich iſt, auf der Harfe zugleich einen Ton und den kleinen halben Ton desſelben anzuſchlagen. 3) Bei den Clavieren und Fortepianos hat man früher ein dem Orgelpedale ähnliches Pedale angebracht, das entweder aus einem Pfeifwerke oder aus Saiten beſtand, und dazu dienen ſollte, den Umfang des Inſtrumentes zu erweitern und zu vervollſtändigen. Die gegenwärtig an dieſem Inſtrumente angebrachten Pedale, welche die mit der Hand oder mit dem Knie in Bewegung zu ſetzenden Züge mit vielem Vortheile erſetzt haben, ſind: a) das Pedale, welches die Dämpfung aufhebt (ſ. Dämpfung); b) das Pedale des Piano, welches den Ton ſanft dämpft; c) das Pedale des Pianiſſimo, welches den Ton nur ganz leiſe erklingen läßt; d) die Verſchiebung, wodurch die Hörner nur auf eine oder auf zwei Saiten anſchlagen; ſie bringt in Verbindung mit dem erſten Pedale einen ſchönen harfenähnlichen Ton hervor, weßwegen man ſie auch Harfenzug nennt; e) das ziemlich unnütze Pedale des Fagottes; f) das ganz überflüſſige und ſtörende Pedale der türkiſchen, von Glöckchen begleiteten Trommel. Wahre Künſtler auf dem Fortepiano werden die Pedale nur höchſt ſelten anwenden; das beſte Pedal iſt ein guter Anſchlag, der die Töne in ſeiner Gewalt hat, und ſie nach Willkür ſtark oder ſchwach hervorbringen kann. Man nennt die tiefſte Baßnote bei einem Orgelpunkte auch Pedale, weil dieſe Grundſtimme meiſtens mit dem Pedale der Orgel angeſchlagen wird; ſie muß entweder die Tonica oder die Dominante des Grundtones ſeyn. Es kann indeſſen ſowohl in den Mittelſtimmen als in der Oberſtimme gehaltene Noten geben, welche die Wirkung einer Pedalnote haben, weil die übrigen Stimmen darüber und darunter verſchiedene Figuren und Modulationen ausführen.

Pedalbank, iſt der Sitz des Organiſten, der über der Pedalclaviatur errichtet iſt.

Pedalharfe ſ. Harfe.

Pendant (Malerei) ſ. Seiten= und vergl. Gegenſtück.

Pentachord, eine Folge von fünf diatoniſchen Tonſtufen, oder ein alt=griechiſches Inſtrument mit fünf Saiten.

Pentameter (griech., Metrik), fünffüßiger daktyliſcher Vers. Schema:

— ◡ ◡̄ | — ◡ ◡̄ | — | — ◡ ◡ | — ◡ ◡ | ◡̲.

Er beſteht aus zwei Halbverſen, durch einen unveränderlichen Einſchnitt ſcharf geſchieden. Jede Hälfte bildet einen archilochiſchen Vers (— ◡ ◡ | — ◡ ◡ | —), jedoch mit dem Unterſchiede, daß die erſte Hälfte die Zuſammenziehung der Kürzen in eine Länge zuläßt. Für beſonders ſchön wird gehalten, wenn der erſte Fuß ein Daktylus, der zweite ein Spondeus iſt. Die Daktylen des zweiten Halbverſes müſſen rein gehalten werden. Die Cäſur des Pentameters iſt durch die beiden Theile, in die er zerfällt, unabänderlich feſtgeſetzt, und wenn er auch noch andere Cäſuren verträgt, ſo darf die Hauptcäſur doch nie dabei vernachläßigt, nie durch ein Tonwort zerſchnitten werden; mit dem Versabſchnitt muß auch das Ende eines Wortfußes zuſammenfallen, z. B.:

Herr, dein ſelbſt ſeyn gilt's || oder von Allen der Sclav.

A. W. Schlegel.

Fehlerhaft ſind daher Verſe wie:

Tilge mit Weine der miß || launigen Sorgen Tumult.

Dieſer Vers heißt übrigens mit Unrecht Pentameter, denn wegen der beiden Pauſen in der Mitte und am Ende iſt er rhythmiſch eben ſo lang als ein Hexameter, mit dem er auch deſſen Spannung aufzulöſen und einen melodiſchen Fall zu bewirken, immer in Verbindung ſteht, da er allein nie gebraucht wird. Aus dieſer Verbindung entſteht die zweiverſige Strophe, Diſtichon (ſ. d.), z. B.:

Hermann und Dorothea

Holpricht iſt der Hexameter zwar; doch wird das Gedicht ſtets
Bleiben der Stolz Deutſchlands, bleiben die Perle der Kunſt.

Platen.

Penthemimeros (griech., Metrik), ein aus zwei und ein halb Fuß beſtehendes Versmaß, der gewöhnlichſte Einſchnitt im Hexameter in der Mitte des dritten Fußes.

Percuſſions=Inſtrumente (Muſ.) ſind jene, welche, wie die Pauken, die Trommel, das Hackbret u ſ. w., mit Schlägeln, Wirbeln oder Klöppeln zum Erklingen gebracht werden.

Perdendo, gewöhnlicher perdendosi, ſich verlierend, allmählich abnehmend; muſikaliſche Vortragsbezeichnung, welche anzeigt, daß der Ton immer ſchärfer werden ſoll.

Periode (von περι, um, und ὁδος, der Weg; Rhet.). Im weitern Sinne jede Verbindung mehrer Sätze; im engern, eine Satzbildung von etwas größerem Umfange, in welcher in vorzüglichem Grade Ordnung, Ebenmaß und Wohlklang herrſche. So wie der Satz, ſo ſoll auch die Satzverbindung — der Periodenbau — ein organiſches Ganzes ſeyn, alle bei- und untergeordneten Theile auf einen Zweck hinſtreben. Ueber die Stellung der verſchiedenen längern oder kürzern vollſtändigen und elliptiſchen Sätze, haben die Rhetoriker viel Regeln gedrechſelt, die wenig practiſchen Nutzen gewähren. Die Hauptſache iſt, daß eine gute Periode bei mäßiger Länge Einheit, Einfachheit, Rundung und Numerus beſitze. Zu große Länge verhindert natürlich das ſchnelle Ueberſchauen und Auffaſſen des Ganzen. Unter Einheit begreift man das genaue Verhältniß zwiſchen den einzelnen Theilen, in welchen kein einzelner Theil zu ſehr hervorrage, keine Lücke bemerkbar ſey, und dieß iſt die Rundung. Sind endlich ſelbſt die einzelnen Worte ſo gewählt und gefügt, daß beim mündlichen Vortrage das Ganze einen angenehmen Eindruck auf das Ohr macht, daß ein allmähliches Heben und Senken der Stimme anzubringen iſt, eine Art von Takt überall fühlbar wird, ſo ſchreibt man der Periode Numerus oder Rhythmus zu. Wie in der Muſik, ſoll die rhetoriſche Periode auch einen Schlußfall haben, ſo wie überhaupt die für den Rhythmus der muſikaliſchen Periode aufgeſtellten Regeln (ſ. unten) auch hier ihre Anwendbarkeit finden. Die Vertheilung der Gedanken einer Rede in größere oder kleinere Satzverbindungen pflegt man die Periodirung derſelben zu nennen, indem man hier Periode für einerlei mit Punct, Denkabſatz nimmt. Meiſter in der Kunſt eines guten Periodenbaues iſt Cicero; die Schreibart einiger modernen Deutſchen, in kurzen Sätzen, ſcheint zwar die Deutlichkeit zu befördern, und iſt auch graziös, zerreißt aber zu ſehr die Gedanken. — (Muſik.) Die Verbindung verſchiedener Sätze oder melodiſcher Theile zu einem abgerundeten Ganzen, das mit einer Schlußcadenz endigt. Man muß daher die Periode von dem Satze wohl unterſcheiden; nach dem letzten, obwohl er für ſich einen vollſtändigen Sinn enthält, iſt das Ohr noch nicht befriedigt, und verlangt noch die Fortſetzung; nach der Periode tritt vollkommene Befriedigung ein. Aus demſelben Grunde würde es wenig Erfindungsgabe und Kunſt verrathen, ein Tonſtück aus mehren Perioden einfach zuſammen zu ſetzen, und die verſchiedenen Perioden nicht durch ein nothwendiges Band an einander zu knüpfen. Eben darin haben die großen Tonſetzer ihre ſchöpferiſche Erfindungsgabe am ſchönſten entfaltet, indem ſie die verſchiedenen Perioden ſo kunſtreich verknüpften, daß die völlige Befriedigung des Zuhörers nur am Schluſſe erfolgte, und, obgleich in allen ſeinen Theilen abgerundet und ſowohl melo-

dien= als harmonienreich, das Ganze aus einem Guſſe geformt zu ſeyn ſcheint. Beim Bau der Perioden iſt übrigens darauf hauptſächlich zu ſehen, daß der Rhythmus und die Anzahl der Takte in den verſchiedenen Sätzen ebenmäßig ſeyen, daß durch die Endigungsformel dieſer Sätze keine Monotonie entſtehe, daß ſie gehörig in einander greifen und ſich wechſelſeitig abrunden (ſ. Melodie). Wiewohl es in der Harmonie keine eigentlichen Perioden gibt, ſo nennt man doch harmoniſche Periode jede Folge von Accorden, welche durch gehörig vorbereitete und aufgelöſte Diſſonanzen verbunden ſind, und mit einer Cadenz endigen. Den Rhythmus können dieſe Perioden doch nur von der Melodie entlehnen.

Periodiſche Reihen (Metrik), Verſe mit gleichförmig rhythmiſcher Bewegung; ſ. Takt.

Peripetie (von περιπίπτειν, herumfallen; Aeſth.), der Wendepunct eines dramatiſchen Stückes, die Spitze der Handlung, bis dorthin und nicht weiter läßt ſich die Begebenheit aufwärts drängen; dort angelangt, ſtürzt — beſonders in der Tragödie — alles, wie der Stein vom Felſen nach dem Abgrunde, zur entſcheidenden Kataſtrophe (ſ. d.). Dieſe Veränderung des Geſchickes iſt, wie es die Natur der Tragödie mit ſich bringt, eine Umwandlung vom Glück zum Unglück, muß bereits in der Expoſition dunkel angedeutet ſeyn, ſich naturgemäß entwickeln; hier darf kein Zufall, wie im Luſtſpiel, wirkſam ſein, am allerwenigſten aber eine gemeine Ueberraſchung bewirken, wodurch ſie zu einem Theatercoup herabgewürdigt würde.

Periphraſe (griech., Rhet.), Umſchreibung, Redefigur, wenn nämlich ein Gegenſtand, ohne genannt zu werden, dadurch bezeichnet wird, daß von ſeinen Eigenſchaften, Verhältniſſen, Umgebungen, Wirkungen u. ſ. w. eines oder mehre Merkmale angegeben werden. Man verwechſelt häufig die Periphraſe mit der Paraphraſe, dieſe iſt aber nur Wort=, nicht wie die Periphraſe Begriffsumſchreibung; ſo iſt es z. B. eine Paraphraſe, wenn man die Sentenz: »bete und arbeite,« umſchreiben würde: vereinige in deinen Beſtrebungen die Sorge für das Himmliſche gehörig mit der Sorge für das Irdiſche; eine Periphraſe iſt es, wenn z. B. Koſegarten das Grab alſo ſchildert:

— — Die Nacht, die eiſerne — —
Aus der kein Hahnenſchrei, kein weckend Frühroth rettet,
Auf der kein Sonnenaufgang harrt,
— — in die kein Laut des Lebens,
Kein leiſer Hoffnungslispel niederwallt,
Für die der Freude Sturm, der Angſt Geheul vergebens
Empor zum blauen Bogen hallt,
In die der Witwen Stöhnen,
Der Waiſen Klage nicht hinunterdringt.

Periſtylon (griech., Bauk.), Säulengang im Freien.

Perſiflage ſ. Parodie.

Perſonification (Poet. u. Rhet.), iſt die Darſtellung lebloſer Dinge oder abſtrakter Begriffe als lebendige Weſen durch Anrede, redende Anführung, Beilegung von Lebensäußerung u. ſ. w. Sie kommt mit der Metapher in ſo fern überein, als ſie in einzelnen Begriffen das Geiſtige verkörpert und das Körperliche vergeiſtigt; doch iſt es nur eigentliche Perſonification, wenn der lebloſe Gegenſtand, der abſtrakte Begriff wirklich handelnd auftritt, nicht bloß einzelne Tropen perſonificirend erſcheinen, ſondern eine Einheit des Subjects fühlbar iſt, wie in ſo manchen Mährchen und dramatiſchen Producten, z. B. in den Autos sacramentales der Spanier, in mehren deutſchen Zauberpoſſen; als äſthetiſche Sprachfigur iſt ſie die Proſopopoie, und als ſolche ſich über die gemeine Ausdrucksform erhebend, die Plaſtik der Sprache.

Perſpective (vom Lat., bildende Kunſt); im Allgemeinen die Beobachtung der gradativen Entfernungen von einem gegebenen Standpuncte. Das genaue Studium derſelben iſt allen bildenden Künſtlern unentbehrlich, da ohne ihre richtige Kenntniß ein Gemälde oder plaſtiſches Kunſtwerk der Wahrheit und des eigentlichen Lebens entbehrt, und durch den geringſten Verſtoß gegen dieſelbe oft der ganze Zweck der Darſtellung verfehlt wird. Ob zwar die Lehre der Perſpective erſt ſeit dem fünfzehnten Jahrhundert theoretiſch und practiſch vervollkommnet und vollſtändig ausgebildet wurde (vorzüglich durch Albrecht Dürer und Leonardo da Vinci), ſo beweiſen aufgefundene römiſche, ja ſelbſt altgriechiſche und ägyptiſche Malereien, daß man im graueſten Alter wenigſtens ſchon ſo viel davon wußte, als zur practiſchen Anwendung nöthig war. In der bildenden Kunſt, vorzüglich aber in der Malerei, unterſcheidet man Linear- und Luftperſpective. Erſtere beſteht im Ganzen aus verkürzten Linien nach dem Maßſtabe der Entfernung, ihre Lehre gehört ſonach zum größten Theile in das Feld der Mathematik, indem ſie auf feſten Grundſätzen und deren Folgerungen durch Berechnung beruht. Am unerläßlichſten und wirkſamſten iſt die richtige Beobachtung der Linearperſpective bei der Architecturzeichnung und Malerei, die daher vorzugsweiſe Perſpectivmalerei genannt wird; obſchon auch deren genaue Kenntniß jedem Hiſtorien-, Landſchaft-, ja Genre- und Blumenmaler, und jedem plaſtiſchen Künſtler unumgänglich nöthig iſt, da ſie einen wichtigen Beſtandtheil der Zeichnung überhaupt bildet. Die Luftperſpective beruht nicht auf ſo demonſtrativen Principien, wie die Linearperſpective. Sie lehrt die Art und Weiſe, jeden Grad des Lichtes, welches von dem beleuchtenden Firmamente oder ſonſt lichten Körper ausgeht, in ſeiner Eigen-

thümlichkeit und Verſchiedenheit nach dem Verhältniſſe der Entfernung mit Farben getreu und wahr wieder zu geben, um den großen Vorzug der Malerei, täuſchende Darſtellung des Raumes mit zu begründen. Es iſt dieß eine der größten und ſchwierigſten Aufgaben für den Künſtler, eine Klippe, woran mittelmäßige Talente ſehr leicht ſcheitern; denn hier muß nicht nur die Luft nach ihren verſchiedenen Eigenſchaften, da ſie bald leicht, bald dicht, reiner oder dunſtiger iſt, ſondern auch ihre Darſtellung zu verſchiedenen Tagszeiten, vorzüglich auch die Beſchaffenheit des Klima auf das Genaueſte beobachtet werden; ſo z. B. ſtellt ſich die Luft ganz anders in nördlichen, als in ſüdlichen Gegenden dar; unendlich verſchieden iſt die Luftperſpective der tropiſchen Länder gegen jene Europa's. Im Allgemeinen müſſen die Lufttöne leicht, durchſichtig und ſelbſt, bis auf einen gewiſſen Grad, unbeſtimmt erſcheinen; ſcharfe, beſtimmte Contouren machen ein Gemälde hart und manierirt. Es gibt wohl auch bei der Behandlung der Luftperſpective unumſtößliche Regeln, die das Studium und die Ausführung desſelben um vieles erleichtern; iſt nämlich nur der Grad von Dichtigkeit gegeben, welchen die Luft im Allgemeinen hat, ſo laſſen ſich auch genau die verſchiedenen Abſtufungen und Töne derſelben ungefähr nach denſelben Geſetzen, wie die Abſtufungen der Größen bei der Linearperſpective beſtimmen. Jedoch ändert ſich die Färbung der Luft nach dem jedesmaligen Stande und den Einwirkungen des Sonnenlichtes, wie nach Beſchaffenheit der im Luftraume ſchwebenden Dünſte. Je reiner die Luft iſt, deſto ſanfter ſind die Abſtufungen des Lichtes; je mehr mit Dünſten geſchwängert, deſto ſtärker und greller. Am wichtigſten iſt, wie natürlich, das genaue Studium der Luftperſpective in der Landſchaftmalerei, und ſie bringt hauptſächlich jene zur Wahrheit des Ausdruckes eines Gemäldes ſo nothwendige Täuſchung hervor, nämlich den Schein des verhältnißmäßigen Hervortretens und Zurückweichens der Gegenſtände, und die harmoniſche Verſchmelzung aller Töne in einen Hauptton, welcher nichts anders iſt, als die allgemeine Farbe der Luft und des ſie durchſtrömenden Lichtes, welche ſich zwiſchen dem Auge und dem zur Beſchauung gebrachten Gegenſtande befindet. Die größten Muſter in der richtigen Anwendung und Vertheilung der Luftperſpective ſind die großen Landſchaftmaler aller Zeiten, vorzüglich Tizian, Claude Lorrain, Pouſſin u. A., indeſſen ſie die ältern deutſchen und italiſchen Maler, bis auf Albrecht Dürer und Pietro Perugino, faſt gänzlich vernachläßigten. Manierirt durch zu große Effecthaſcherei ſind die neueren Engländer ſowohl in Gemälden, als auch in Kupfer- und Stahlſtichen.

Perſpectivmalerei ſ. Perſpective.

Pertichino nennen die italiſchen Operncomponiſten eine Soloſtimme, welche in der Arie, die von einem andern geſungen wird, einen kurzen Zwiſchenſatz vorzutragen hat, jedoch nicht ſo weſentlich eintritt, daß aus der Arie ein Duett würde. Solche Geſangſtücke heißen Arie con pertichino, und wären meiſtens in Concerten ſchwer zu beſetzen, da niemand gern eine ſo unbedeutende Partie übernimmt, wenn man nicht in vielen Fällen den Zwiſchenſatz leicht auslaſſen könnte. Die italiſche Opernmuſik iſt ſchmieg- und biegſam.

Pesante, ſchwerfällig, langſam; als muſikaliſche Vortragsbezeichnung in Ausdrücken wie Adagio con pesante espressione; Adagio mit ſchwerem, ſchwermüthigem Nach- und Ausdrucke.

Peſtalozziſche muſikaliſche Lehrmethode, kann für Volksſchulen, für die Elementarclaſſen, in Conſervatorien und Muſikſchulen nicht genug empfohlen werden. Statt die Schüler mit Zeichen und Benennungen, mit Erklärungen und Definitionen aller Art, deren Zweck ſie nicht einſehen und nicht begreifen können, zu überhäufen und zu ermüden, ſchreitet Peſtalozzi von der Sache, wie ſie in der Wirklichkeit iſt, zum Zeichen, dann zum Namen dieſes Zeichens, und ſeine Eintheilung der ganzen Elementarmuſik in Melodik, Rhythmik und Dynamik iſt naturgemäß, erſchöpfend und jedem einleuchtend.

Pfeife, ſo viel als Querpfeife (ſ. d. A.); Pfeife in der Orgel ſ. Orgel.

Pfeifen, iſt die Fähigkeit, mit dem Munde flötenähnliche Töne hervorzubringen; durch lange Uebung haben Manche dieſe Fähigkeit zur Kunſt geſteigert, und nicht allein den Geſang verſchiedener Vögel täuſchend nachgeahmt, ſondern ſie ſind damit als Soloſpieler mit Begleitung der Guitarre oder des Fortepiano aufgetreten, haben wohl auch in einem Duette für Flöte und eines dieſer Inſtrumente die Flötenſtimme recht angenehm gepfiffen. Indeſſen kann man dieſe Fertigkeit, welche einige Augenblicke auf unterhaltende Weiſe ausfüllen kann, doch nicht zur eigentlichen Kunſt rechnen, ſo wie das Pfeifen mit dem Munde nicht zu den muſikaliſchen Inſtrumenten.

Pfeiler (Bauk.), eine gemauerte Stütze, rund, vier- oder vieleckig, deſſen Höhe mehr als die Breite und Dicke beträgt; hat die Beſtimmung etwas zu tragen, Gewölbe oder Bogen; man nennt auch die Mauer zwiſchen zwei Fenſtern Pfeiler.

Phaläkiſcher Vers (griech., Metrik) ſ. Hendekaſyllabus.

Phebus (vom Franz.), ſo viel wie Schwulſt; ſ. Bombaſt.

Phelloplaſtik (von φελλος, Kork), die Kunſt, aus geſchnittenem Kork Bauwerke nachzubilden; mechaniſche Fertigkeit.

Pherekratiſcher Vers (Metrik), ein choriambiſcher Vers; ſ. Aeoliſche Verſe.

Philarmoniſche Geſellſchaft, ſo nennen ſich in manchen Städten die zur Emporbringung der Tonkunſt geſtifteten Muſikvereine; ſ. d. Art.

Phonagogus (von φωνη, Stimme, und αγωγη, Führung) hießen die älteren Tonlehrer den Hauptſatz oder Führer in der Fuge.

Phraſe (von φραζειν, reden), Redensart, für verſchönernder Ausdruck oder Floskel; ſ. d.

Phraſiren, die muſikaliſchen Perioden, ſowohl im Geſange als auf einem Inſtrumente mit gehöriger, kunſtreicher Beobachtung aller Einſchnitte und Ruhepuncte, mit Eleganz und Geſchmack, mit feiner Unterſcheidung der Interpunction und mit Wirkung vortragen. Dazu gehört nicht allein viele Uebung, ſondern auch großes Talent, denn ein Meiſter kann wohl Andeutungen geben, das Geheimniß muß aber jeder Künſtler ſelbſt erfinden. Was dem Sänger und Bläſer das Athemholen, iſt hierin dem Virtuoſen auf einem Bogeninſtrumente die Bogenführung, dem Clavierſpieler der Anſchlag. Der Künſtler, der zu phraſiren verſteht, hat es in ſeiner Kunſt ſchon weit gebracht.

Phrygiſche Tonart, eine authentiſche Tonart der Griechen, welche nach Athenäus ſich dazu eignete, das Gewaltige, Schreckliche, Glutentbrannte darzuſtellen, weßwegen die Trompeten und andere kriegeriſche Inſtrumente ſich derſelben bedienten; nach Apulejus ſoll ſie vorzüglich zum Ausdrucke des Feierlichen und Erhabenen geeignet geweſen ſeyn. Da die halben Töne in dieſer Tonart zwiſchen der erſten und zweiten, der fünften und ſechsten Stufe lagen, ſo entſpricht ſie der Tonfolge e f g a h c d e, und einige alte Choralmelodien, obwohl in neuerer Zeit etwas modificirt, ſcheinen in dieſer Tonart urſprünglich geſetzt geweſen zu ſeyn.

Physharmonika, Claviaturinſtrument mit Flötenwerk; eine aufgewärmte Erfindung, die eigentlich keine Bereicherung der Kunſt genannt werden kann, wenn ſie gleich einige Zeit zur Unterhaltung geſellſchaftlicher Zirkel verwendet wurde.

Piacevole, gefällig, angenehm; muſikaliſche Vortragsbezeichnung, z. B. Allegro piacevole, gefälliges, anmuthiges, daher nicht zu ſchnelles Allegro.

Piacimento, a piacimento, ſo viel wie a piacere.

Pianissimo (abgekürzt pp, der Superlativ ppp iſt überflüſſig und bloß Affectation), ſehr ſchwach, mit dem ſchwächſten Tone; ſ. den folg. Art.

Piano (abgekürzt p.), ſchwach, mit ſchwachem, ſanftem Tone. Dieſe, den muſikaliſchen Vortrag beſtimmenden, Wörtchen ſind nie im abſoluten Sinne zu nehmen. Eine mit piano bezeichnete

Stelle eines Tonſtückes ſoll allerdings nicht ſtark geſpielt oder geſungen werden, aber der Ton darf auch nicht ſo ſchwach werden, daß nicht noch bei einem darauf folgenden diminuendo oder pianissimo ein geringerer Grad von Stärke möglich wäre. Jedoch thut man unrecht, die piano vorzutragenden Stellen mit den Schattenpartien eines Gemäldes im Allgemeinen zu vergleichen. Manche Pianoſtelle iſt von tief ergreifender Wirkung, manche muß herausgehoben werden, darf man ſie gleich nie bis zum forte oder ſelbſt zum mezzo-forte ſteigern; endlich iſt eine Pianoſtelle im Solo nie mit demſelben Grade der Schwäche vorzutragen, als eine ähnliche in den Begleitungsſtimmen. Faſt jede Gattung von Muſikſtücken und von Stimmen hat ihr durch den Charakter derſelben modificirtes Piano, und es wird der Einſicht der Sänger, Virtuoſen und Kapellmeiſter ſtets überlaſſen bleiben, den nöthigen Grad von Schwäche überall anzuwenden.

Pianoforte (die Franzoſen nennen es bloß piano) ſ. Fortepiano. Bartolo Chriſtofoli aus Padua ſoll es nach Einigen erfunden haben.

Pianoforte-Guitarre ſ. Guitarre.

Piccolo, kleine Flöte; ſ. Flöte.

Pièce à tiroir (franz., Theater), Schubladenſtück, aus an einander gereihten Scenen beſtehend, die man, wie die Laden eines Commodekaſtens, nach einander herausziehen oder nach Belieben einige weglaſſen kann. Moliere's L'étourdi iſt ein Schubladenſtück in fünf Acten; man begreift auch darunter kleine Schauſpiele in einem Act, deren man gleichſam zur beliebigen Auswahl vorräthig hat, aus einem Kaſten ziehen kann.

Piedeſtal (franz., Bauk.), ein Unterſatz, worauf Bildſäulen, Figuren, Vaſen u. dgl. geſtellt werden, damit ſelbe höher erſcheinen; beſteht das Piedeſtal aus einem einfachen Cylinder, iſt es Piedeſtal oder Bilderſtuhl im engern Sinne, mit einem Kranz und mit Fußgeſimſe, vorzüglich für Statuen und Säulen, heißt es Poſtament. Säulenſtühle müſſen glatt ſeyn, Piedeſtals können verſchiedene Ornamente erhalten, die ſich jedoch immer auf die Statue beziehen müſſen. Die Höhe und Breite der Poſtamente richtet ſich nach der Größe der Statuen, es muß ganz auf einer Zokke und einigen Stufen ſtehen; bei großen Statuen kann man in geringen Entfernungen Kegel aufrichten und zwiſchen ihnen Ketten aufhängen.

Pierrot (vom Franz., Peterchen), ſtehende Maske in der Pantomime; eine Compoſition aus Harlekin und Polichinell, daher im weißen Coſtüme des Letztern, ſogar mit weißgefärbtem Geſicht; dummpfiffiger Bediente, der immer Prügel bekömmt.

Pigment (Malerei), das Materiale, aus welchem man den Farbenſtoff zieht.

Pilaſter (Bauk.), ein zur Befeſtigung oder auch zur Verſchönerung nach der Proportion der Säulen eingerichteter und eben ſo verzierter Pfeiler, der daher auch, wie eine Säule, Capitäl, Baſis und Geſimſe, manchmal auch an ſeinem Schafte Cannelirungen hat. Man bedient ſich der Pilaſter zur Verzierung prächtiger Gebäude, verjüngt ſie allenfalls nur hinter Säulen, und läßt ſie um den achten, ſechsten oder vierten Theil ihrer Breite aus der Mauer hervorſpringen.

Pinſel (Malerei), das Werkzeug des Malers zum Auftragen der Farbe, wird auch in figürlicher Bedeutung für die Art zu malen gebraucht; ſo ſagt man, ein feiner, kühner, leichter, markiger und gegenſeitig ein weichlicher, ſchwerfälliger, trockener, magerer, ungleicher, manierirter, ſogar höckriger Pinſel, d. h. eine Art zu malen, ohne Geiſt und Richtigkeit. Erſt ſeit Erfindung der Oelmalerei iſt die Führung des Pinſels bedeutend geworden. In der Waſſermalerei verliert ſich die Bewegung des Pinſels beinahe ganz; noch mehr verſchwindet, der Entfernung wegen, der Pinſel im Fresco.

Piquiren (Malerei), ſo viel wie blicken; ſ. d. — (Muſik.) Eine beſondere Strichart auf den Bogeninſtrumenten, als Violine, Violoncell u. ſ. w., durch welche auf einen einzigen Bogenſtrich viele ſtufenweiſe auf einander folgende Noten kurz abgeſtoßen werden. Manche verwechſeln das Piquiren mit dem Staccato, wohl auch mit dem Spiccato, da doch bei einer Gattung des Staccato die Noten zwar auch kurz abgeſtoßen werden, aber der Bogenwechſel eintritt, während beim Spiccato nicht die ganze Länge des Bogens angewendet wird, ſondern nur der mittlere Theil desſelben auf den Saiten zu tanzen ſcheint. Das Piquiren wird mit Puncten auf den Noten und mit einem Bogen über dieſen Puncten bezeichnet. Vor Zeiten galt es als das nec plus ultra eines Concertſpielers; jetzt iſt es im Werthe geſunken, ſeitdem die neuere Schule die Theorie der Bogenführung bedeutend vervollkommnet hat. Uebrigens wird es ſowohl beim Aufſtriche als beim Herabſtriche ausgeführt. Eine piquirte Stelle von wenigen, beſonders von gleichen, Noten iſt ſehr leicht auszuführen, weßwegen ſolche Stellen bei der Begleitung oft vorkommen.

Pirouette (franz.), Kreiſeltanz, das ſchnelle graziöſe Umdrehen mit einem Fuße.

Piſé (franz., Bauk.), das Bauen auf einem ſteinernen Grunde mit geſtampfter Erde, 1791 von Cointeraux erfunden.

Pittoresk (vom Ital.), ſo viel wie maleriſch; ſ. d.

Più (ital.), mehr, in folgenden Zuſammenſetzungen: più allegro, più adagio, più andante, più forte, più piano, più

moto, mosso oder stretto; allegretto, più tosto andante ꝛc., ſchneller, langſamer, mehr gehend (d. h. bald langſamer, bald ſchneller als zuvor, je nachdem das urſprüngliche Tempo ſich mehr dem Allegro oder dem Adagio nähert), ſtärker, ſchwächer, bewegter, Allegretto, jedoch mehr in der Bewegung des Andante u. ſ. w.

Pizzicato (abgek. pizz.), bedeutet, daß die Noten einer von den Bogeninſtrumenten vorzutragenden Stelle nicht mit dem Bogen geſtrichen, ſondern mit einem Finger geriſſen werden ſollen. Faſt alle Cabaletten der neuern italiſchen Componiſten werden pizzicato begleitet, was ſie eben einförmig macht. Uebrigens iſt dieſe Spielart oft von großer Wirkung, z. B. in Mehul's Introduction zum Ariodant. Soll das Pizzicato aufhören, ſo wird dieß durch arco oder col arco angezeigt.

Plafond (franz., Bauk. u. Mal.) ſ. Decke.

Plagaliſch, Plagal, Plagaltonart, Plagalſchluß, bezeichnet eine Melodie oder ein Tonſtück, wie z. B. das ſchöne Credo in Abbé Vogler's Paſtoralmeſſe, die nicht mit dem Grundtone, d. h. authentiſch, ſondern mit der Dominante ſchließen. In der neuern Muſik beſchäftigt man ſich wenig mit Plagaltonarten und Tonſchlüſſen; in Choralgeſängen ſind ſie von Wichtigkeit.

Planzeichnen (Graphik), die Aufnahme einer gewiſſen Gegend oder Strecke, wenn es Baulichkeiten betrifft; Bauplan, Bauriß, Cavalierperſpective und Bergzeichnung. — (Rhet.) Die Dispoſition im engern Sinne.

Plaſtik (von πλασσειν, bilden), im weitern Sinne Bildkunſt, daher in dieſer ausgedehnten Bedeutung das geſammte Gebiet der bildenden Künſte umfaſſend, d. h. diejenigen Künſte, die wahrnehmbare Gegenſtände zu äſthetiſchen Zwecken in ſichtbare Form bringen, alſo auch Malerei, Graphik, Baukunſt ꝛc.; im gewöhnlichen engern Sinne Bildnerkunſt, nämlich im Gegenſatze von Graphik und Malerei jene bildende Kunſt, die aus körperlichen, dem Sinne des Geſichts und des Betaſtens wahrnehmbaren Maſſen, Formen und Geſtalten bildet. Die nach dem Materiale und dem techniſchen Verfahren zu beſtimmenden Unterarten ſind: 1) Die Formkunſt, die aus weichen Maſſen bildet; a) Plaſtik im engſten Sinne, die aus Thon, b) Boſſirkunſt, die aus Wachs bildet, daher Keroplaſtik heißt; c) Stuccaturkunſt, die aus Stucco (Gyps) bildet. Alle dieſe, beſonders aber die Plaſtik, liefern Modelle. 2) Die Schnitzkunſt, welche Geſtalten aus Holz, Elfenbein und ähnlichen Materien arbeitet; hierher gehört auch die Phelloplaſtik, Korkbildnerei. 3) Die Bildhauerei, Glyptik, welche vorzugsweiſe aus Stein arbeitet. 4) Die Bildgießkunſt, welche ſchmelzbare, wieder erhärtende Materien in Formen gießt, die aber nicht mit der getriebenen Arbeit zu verwechſeln iſt. 5) Die Relief-

künſte, welche nämlich: a) die Steinſchneidekunſt (Bildgraberei, Daktylioglyptik) und b) die Stempelſchneidekunſt in ſich faſſen (ſiehe dieſe Art.). Einige Bemerkungen bewährter Aeſthetiker mögen zum weitern Nachdenken dienen. Die plaſtiſche Kunſt, bemerkt Gruber, kann nur darſtellen, was ohne Farbe ſeinen inwohnenden Geiſt in der bloßen Form ausdrückt; ſie iſt beſonders auf Form und Charakter, und auf eine gewiſſe Ruhe ſelbſt in der Bewegung angewieſen. Ihr Ideal iſt das Schöne der Geſtalten unter der Bedingung des Charakteriſtiſchen, und vorübergehender Ausdruck verträgt ſich weit weniger mit ihr als der bleibende. Jener Ausdruck iſt geeigneter für die Malerei, welche Handlungen in weit größerm Umfang, mehr Raum, mehr Bewegung, mehr Leben darſtellen, und durch den Reiz der Farbe vielerlei vermitteln kann. Wo Schönheit und himmliſcher Zauber aus dem Gleichgewicht der Verhältniſſe hervorgehen, iſt Farbe nur untergeordnet oder ganz überflüſſig. Alles, was in der Plaſtik und Baukunſt den Charakter des Steins aufhebt, wirkt überhaupt für beide Künſte vernichtend. Die Plaſtik iſt älter als die Malerei, weil in der Urzeit der Kunſt den ſinnlichern Naturen die Nachbildung der Wirklichkeit in taſtbaren Geſtalten mehr, als die bloße Darſtellung auf ebenen Flächen genügte. Durch die Beſchränkungen des Materials, welche die beſtändige Rückſicht auf Gleichgewicht der Maſſen erfordern, iſt ſie nach Schorn's Lehre zu weiſer Abwägung aller Theile genöthigt, obwohl der Erzguß hierin mit größerer Freiheit verfährt, als die Marmorarbeit, weil die größere Leichtigkeit des hohlen Metalls eine kühnere Ausdehnung der Glieder geſtattet, die koloſſalen Dimenſionen, deren ſie ſich bedienen kann, ſo wie die Dauerhaftigkeit des Stoffes, machen ſie eben ſo ehrwürdig und monumental, wie die Architektur, von der ſie oft zu Hilfe gerufen wird, um diejenigen Räume, für welche das Ornament nicht bedeutſam genug iſt, mit Geſtalten des Lebens zu ſchmücken. Zunächſt mit der bleibenden Eigenthümlichkeit des Individuums, mit dem Charakter beſchäftigt, iſt die Bildnerei unmittelbar in dem Vortheile, das Würdige des menſchlichen Lebens hervorzuheben, und ſo das höhere Schöne des Geiſtes und Gemüthes im körperlich Schönen aufs Entſchiedenſte zu bilden. Nicht immer läßt ſich die Idee völlig im Sinnlichen ausdrücken, deßhalb bedient ſich die Bildnerei öfters der Allegorie, indem ſie den Begriff, nur ſo weit es möglich iſt, in der Geſtalt andeutet, alles Speciellere durch Attribute bezeichnet. In ausgebreiteten Gruppen iſt die Bildnerei ſogar der dramatiſchen Darſtellung fähig, obgleich ſie hiebei viele Schwierigkeiten der Anordnung zu bekämpfen hat.

Plaſtiſch (bildend, ſ. Plaſtik), zugleich als bezeichnender Ausdruck für die Darſtellungsgabe des Dichters oder Malers, der

mit beſonderer Objectivität ſeine Geſtalten, wie der Bildhauer, deutlich und kräftig hervortreten zu laſſen verſteht.

Plateforme (franz., Bauk.), ein im Süden gewöhnliches plattes Dach oder eine Terraſſe zum Herumgehen und zur Ausſicht.

Platte (Bauk.) ſ. Abacus; auch ſo viel wie Kupferplatte und Kupferſtich.

Plectrum nennt man jene Werkzeuge, mit welchen ſonore Körper zum Erklingen gebracht werden; z. B. die Schlägel der Pauken, das Stückchen Feder, mit welchem man die Mandoline ſpielt, den Bogen der antiken Lyra u. ſ. w.

Pleonasmus (von πλεονάζειν, überflüſſig ſeyn; Rhet.), Ueberfluß an Worten, welche mehr ſagen, als gerade erforderlich iſt, während dasſelbe nur mit andern Worten wiederholen, ſtreng genommen Tautologie, Doppelausdruck, iſt, womit der Pleonasmus häufig verwechſelt wird, und auch Pleonasmus im engern Sinne iſt, wenn ein Wort als Eigenſchafts- oder zuſammengeſetztes Hauptwort gebraucht wird, das dem Begriff eines andern etwas beilegt, was dieſes ſchon an ſich ausdrückt; z. B. ein kleines Steinchen. Nicht immer iſt der Pleonasmus verwerflich; oft geſchieht ein überflüſſiger Zuſatz des Nachdruckes wegen, z. B. mit dieſen meinen eigenen Ohren habe ich es gehört und vernommen; da liegt in den überflüſſigen Füllwörtern, in dem Gebrauche des Pleonasmus ein charakteriſtiſcher Trotz und eine Art Ironie. Der Epiker und Dramatiker kann ſich daher ſeiner bedienen — nur nicht unwillkürlich.

Plinthe (griech., Bauk.), Tafel; das unterſte, viereckige Glied an den Baſen der Säulen, Pilaſter und Poſtamente. Das Ganze erhält durch die Plinthe ein beſſeres Anſehen.

Ploke (griech., Verwicklung; Rhet.), Redefigur, wenn dasſelbe Wort mit verſchiedener Bedeutung wiederholt wird; (Muſik) ſ. Nexus.

Po, ſo viel als f nach der Graun'ſchen Solmiſation.

Poco (ital., Muſ.), wenig, in folgenden Zuſammenſetzungen, als poco a poco crescendo, allmählich wachſend, poco forte, etwas ſtark, ein Mittelgrad zwiſchen piano und mezzo forte, poco allegro, etwas munter u. ſ. w.

Podium (lat., Bauk.), erhabener Ort; bei den Alten der Platz im Theater vor den unterſten Sitzen rings um das Orcheſter herum, jetzt der vordere ſichtbare Theil der Bühne.

Poeſie (von ποίησις, das Schaffen; Aeſth.), im weitern Sinne Hervorbringung des Idealen, die Mutter aller Künſte, die ſich nur in den verſchiedenen Formen verſchieden ausſpricht. Immer iſt und bleibt ſie dieſelbe productive Kraft, ob ſie durch Worte, Töne, Linien, Bewegungen, durch Stein oder Farbe ſich ver-

deutliche, und wenn Schlegel von einer Poeſie der Religion und einer Poeſie der Liebe ſpricht, ſo hat er den Culminationspunct in dieſen Regionen, wo die freiſchaffende Kraft der Fantaſie feſſellos waltet, damit bezeichnen wollen. Im engern Sinne iſt Poeſie Darſtellung des Schönen durch die Sprache, Dichtkunſt. Ob in Verſen, gebundener Sprache, oder in ungebundener, in Proſa, iſt gleichgiltig, wenn auch verſchiedene ältere Aeſthetiker, wie z. B. Eberhard, das Gedicht für eine vollkommene ſinnliche Rede erklärten, welche den höchſten Grad der äußern Vollkommenheit in Rhythmus und Silbenmaß hat. Iſt doch Poeſie alles, was aus der innerſten Natur des Menſchen dringt, und viele Dichter-Proſaiſten unſerer Zeit geben hievon Probe. Der Vers macht eben ſo wenig den Dichter, als die gewiſſe blumichte, auf Stelzen gehende, unnatürliche poetiſche Proſa, wenn auch die Poeſie in einem gehobenen blühenden Stile oft Bilder ſtatt der Begriffe geben, ſich mehr an die Fantaſie, als an die Ueberzeugung halten ſoll, um nicht in nüchterne Abſtractionen zu verfallen. Ein ächter Dichter, Rückert, hat hierüber neuerlichſt eine treffende Jeremiade angeſtimmt, und ſagt ſehr wahr:

In beſſern Zeiten war die Poeſie in Frieden
Mit Proſa, weil Gebiet war von Gebiet geſchieden: —
Mit Kunſt und Weisheit wollt' in ihren eignen Gränzen
Sich jede ründen, und mit eigner Schönheit glänzen —
Anmaßend haben ſie begonnen auszuſchweifen
Und jede will in's Reich der andern übergreifen.
Daraus entſtanden iſt Gränzſtreitigkeit und Irrung
Und draußen überhand, und drinnen nimmt Verwirrung:
Daraus entblühn nun hie troſtloſe Zwitter, wie
Poetiſche Proſa und proſaiſche Poeſie.

»Die Poeſie, ſagt Jean Paul, ſelbſt ſo poetiſch, gibt das Höchſte, was aller unſerer Wirklichkeit, auch der ſchönſten des Herzens, abgeht; ſie malt auf dem Vorhang der Ewigkeit das zukünftige Schauſpiel, ſie iſt kein platter Spiegel der Gegenwart, ſondern der Zauberſpiegel der Zeit, welche nicht iſt. Jenes Etwas, deſſen Lücke unſer Denken und unſer Anſchauen entzweiet und trennt, dieſes Heiligſte zieht ſie durch ihre Zauberei vom Himmel näher herab, und wie die Moral der gebende und zeugende Arm aus der Wolke iſt, ſo iſt ſie das helle ſüße Auge aus der Wolke. Sie kann ſpielen, aber nur mit dem Irdiſchen, nicht mit dem Himmliſchen. Sie ſoll die Wirklichkeit, die einen göttlichen Sinn haben muß, weder vernichten, noch wiederholen, ſondern entziffern. Alles Himmliſche wird erſt durch Verſetzung mit der Wirklichkeit, wie der Regen des Himmels auf der Erde, für uns hell und labend. Doch beide muß uns nicht das Thal, ſondern der Berg zubringen. Indeß muß dem Dichter, wie den Engeln, die Erkenntniß des Göttlichen die erſte am Morgen ſeyn, und die des Geſchaffenen,

die ſpätere Abends; denn aus einem Gott kommt wohl eine Welt, aber nicht aus einer Welt ein Gott.« Und Deutſchlands größter Dichter ſingt von ihr:

Dem Glücklichen kann es an nichts gebrechen,
Der dieß Geſchenk mit ſtiller Seele nimmt;
Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.
Und wenn es dir und deinen Freunden ſchwüle
Am Mittag wird, ſo wirf ihn in die Luft!
Sogleich umſäuſelt Abendwindeskühle
Umhaucht euch Blumen-Würzgeruch und Duft.
Es ſchweigt das Wehen banger Erdgefühle,
Zum Wolkenbette wandelt ſich die Gruft,
Beſchäftiget wird jede Lebenswelle,
Der Tag wird lieblich und die Nacht wird helle.

Poeterei, tadelnder Ausdruck für bloße mechaniſche Fertigkeit im Versbau und Reim, ohne eigentliche dichteriſche Weihe.

Poetik, überhaupt ſo viel, wie Dichtkunſt; in engerer Bedeutung die Theorie derſelben, Dichtlehre, welche daher die Lehre ſämmtlicher Dichtungsarten, nach Einigen auch die Lehre des poetiſchen Stils und der Technik der Poeſie: Proſodie, Metrik und Reim in ſich begreift. Aus der Poetik hat ſich erſt die eigentliche Kunſtlehre entwickelt.

Poetiſch, ſo viel wie dichteriſch; poetiſche Proſa, ſ. unter Poeſie.

Point d'orgue ſ. Orgelpunct.

Polacca, alla polacca ſ. Polonaiſe.

Policinello ſ. Italieniſches Volkstheater.

Politiſche Verſe (Metrik), von Polis, Stadt, Conſtantinopel, wo ſie entſtanden ſeyn ſollen, griechiſche und lateiniſche Verſe, jambiſchen Maßes, jedoch ohne Berückſichtigung der Quantität, welche die Cäſur hinter dem vierten Fuße, durch den Hauptaccent bezeichnet auf der vorletzten Silbe haben — ſie unterſchieden ſich faſt nur durch den Reim von der gewöhnlichen Proſa, doch gibt Struve für den politiſchen Vers, als einem jambiſch-akatalektiſchen Tetrameter, folgendes Schema an:

◡ — ◡ — | ◡ — ◡ — || ◡ — ◡ — | ◡ — ◡
— ◡ ◡ — | || — ◡ ◡ — |.

Polniſcher Bock (Muſ.), die größte Gattung der Sackpfeife oder des Dudelſackes.

Polonaiſe (Muſ. u. Tanzk.), polniſcher Tanz. Die Melodie dieſes Tanzes iſt etwas feierlich, zuweilen glänzend und durch kräftige Inſtrumentirung ausgezeichnet, meiſtens melancholiſch und düſter. Durtonarten wechſeln mit Molltonarten effectvoll ab, und das Ganze beſteht meiſtens aus zwei Repriſen von acht, zwölf oder ſechzehn Takten, die mäßig geſchwind vorgetragen und

im $\frac{3}{4}$ Takt geſetzt werden. In der Regel fängt jede Repriſe mit dem vollen Takte an, jedoch fällt die Cäſur der Einſchnitte, Abſätze und Tonſchlüſſe immer auf den ſchlechten Takttheil. Da die Polonaiſe ſehr anſprechend iſt, hat man ſie ſowohl in Geſang- als in Inſtrumentalſtücken häufig angewendet und nachgeahmt; das eigentliche Nationale ging aber dabei, wie gewöhnlich, verloren, und es iſt ein großer Unterſchied zwiſchen den volksthümlich polniſchen Melodien und allen dieſen Nachahmungen. Der Tanz ſelbſt beſteht mehr im graziöſen Gange, Wendungen der Tänzer, als in eigenen Pas, und wird durch die Vortänzer angegeben, nach welchen ſich alle andern Tanzenden richten.

Polychord, ein, jetzt ungebrauchtes, 1799 von Hillmer in Leipzig erfundenes, mit zehn Saiten bezogenes, Bogeninſtrument, welches ein Griffbret hatte, das willkürlich verlängert oder verkürzt werden konnte.

Polygondach (Bauk.), ein vieleckiges Dach in vielſeitiger, ſpitziger Form.

Polyphoniſche Schreibart, iſt als Gegenſatz zur homophoniſchen jene, welche man in mehrſtimmigen Geſangſtücken anwendet, wo man die Empfindungen verſchiedener Menſchen durch mehre Hauptſtimmen ausdrückt. Der ganze Unterſchied hat wenig Werth.

Polyptoton (Rhet.), zur Figur der Agnomination und Paronomaſie gehörend; iſt die Wiederholung eines Haupt- oder Zeitwortes in verſchiedenen Endungen, Perſonen und Zeiten; z. B.:

Aber der Hörenden floß die ſchmelzende
Thrän' auf die Wang' hin, ſo wie der
Schnee hinſchmilzt auf hochgeſcheitelten Bergen,
Welchen der Oſt hinſchmelzte, nachdem der
Weſt ihn geſchüttet; daß von geſchmolzener
Näſſe gedrängt abfließen die Bäche. Alſo ſchmolz
In Thränen der Gattin liebliches Antlitz.

Voß, Odyſſee, 19. Geſang.

Polyſyndeton (griech., vielverbunden; Rhet.), Redefigur, im Gegenſatze des Aſyndeton (ſ. d.), bei welcher durch Häufung der Bindewörter die Aufmerkſamkeit erhöht wird; z. B.: Und Blut und Leben, und Hab und Gut, und Himmel und Hölle hätte er für ihn geopfert. Das Aſyndeton, die Weglaſſung der Bindewörter, verſtärkt die Aufmerkſamkeit; durch den Mangel der Verbindung, durch die ſchnellere Aufeinanderfolge der Perioden; das Polyſyndeton, die Häufung der Bindewörter, wirkt durch das Entgegengeſetzte auf das Gemüth des Hörers, indem die ungewöhnlichen größern Zwiſchenräume ſeine Aufmerkſamkeit feſſeln.

Pommer oder Bombard (Muſ.), veraltetes Blasinſtrument von Holz, welches mittelſt eines Rohres geſpielt wurde.

Es glich der Oboe, hatte ſechs Tonlöcher für die Finger, eines für den Daumen und mehre Klappen. Man hatte Pommer von verſchiedenen Dimenſionen, als: 1) den großen Baßpommer (ital. Bombardone); er war etwas über fünf Ellen lang, hatte ein Eß, wie der Fagott, und einen Umfang vom Contra-F bis zum F der kleinen Octave; 2) den gewöhnlichen Baßpommer (Bombardo), vom großen bis zum eingeſtrichenen C; 3) den Tenor- oder Baſſetpommer, vom großen bis zum eingeſtrichenen g; 4) den ſogenannten Piccolo mit einer einzigen Klappe und einem Umfange vom kleinen c bis zum eingeſtrichenen g; 5) den Altpommer (Bombardo piccolo), ebenfalls mit einer Klappe vom kleinen g bis zum zweigeſtrichenen d; und 6) den Diskantpommer, von welchem die Oboe abſtammt, und der, mit nur einer Klappe verſehen, das zweigeſtrichene a, mit drei Klappen, aber auch das dreigeſtrichene c gab. Bei den kleinſten Gattungen dieſes Inſtrumentes befand ſich das Rohr in einer Büchſe, in welche die Luft geblaſen wurde, ſo daß ſie das Rohr in derſelben von ſelbſt auffangen mußte. Alle dieſe Inſtrumente, in ihrem Umfange ſehr beſchränkt, wurden ſpäter durch die Oboe, das Engliſchhorn und die verſchiedenen Gattungen des Fagotts verdrängt, die jedoch alle von dem Pommer abſtammen. Auf den Orgeln hat man den Ton dieſes Inſtrumentes nachzuahmen verſucht, daher das offene, unter dem Namen Bombard bekannte Schnarrwerk von ſechzehn und acht Fußton, und das vierfüßige, welches noch jetzt Chalumeau heißt.

Ponticello (ital., Steg); man bedient ſich in Stimmen für die Bogeninſtrumente, mit Ausnahme des Contrabaſſes, des Ausdruckes sul ponticello oder bloß ponticello, jedoch nur meiſtens bei ſolchen Tönen, welche auf den tiefern Saiten geſpielt werden, um anzuzeigen, daß der Bogen ganz nahe am Stege, mit einem ſehr leichten Striche, ohne alle Kraftanwendung, geführt werden ſoll; dadurch klingen dieſe Töne pfeifend und etwas näſelnd, und gleichen faſt dem Klange einer in die Octave überſetzenden Orgelpfeife. Uebrigens kann dieſe Spielart richtig nur in komiſchen Geſangſtücken als Begleitung angewendet werden; ſoll dieſelbe aufhören, und das Inſtrument wie gewöhnlich behandelt werden, ſo gebraucht man die Worte a l'ordinario oder loco.

Portal (Bauk.), Hauptpforte im großen Stile, auch oft mit Säulen verziert; nur bei grandioſen Bauwerken anwendbar.

Portamento di voce oder bloß **portamento** (ital., Muſ.), das Tragen der Stimme, das ſanfte Zuſammenſchmelzen der Töne bei dem Vortrage melodiſcher Stellen, mag es nun mittelſt der menſchlichen Stimme oder eines Inſtrumentes geſchehen. Es fordert Gleichheit, Deutlichkeit und Beſeitigung alles Rauhen, Störenden. Im engern Sinne ein gewiſſes Aneinanderſchleifen

zweier Töne, welche entweder auf- oder abwärts durch ein oder mehre Intervalle getrennt ſind; geſchehe dies nun mit der menſchlichen Stimme, einem Blas- oder einem Bogeninſtrumente. Gewöhnlich wird aber das Portamento nur vom Geſange verſtanden, und beſteht in dem Hinübergleiten der Stimme durch eine leichte Verbindung, eine ſehr kurze Appogiatur oder Vorſchlag von einer Note zur andern. Es werden dabei alle zwiſchen beiden liegenden Töne der diatoniſchen Tonleiter leicht berührt, und mehr angedeutet, als wirklich angeſchlagen. Auf jeden Fall iſt die Ausführung des Portamento ſehr ſchwierig, erfordert lange Uebung, und muß nach dem Charakter des Stückes modificirt werden, damit des Guten nicht zu viel, jedoch auch nicht zu wenig geſchehe. Schreitet man von einer tiefern zu einer höhern Note, ſo nimmt die Stimme an Stärke zu, der Stoß der Kehle muß weich und gebunden ſeyn; ſchreitet man dagegen von der höhern zur tiefern Note, ſo muß die Stärke des Tones abnehmen, weil ſonſt die Stimme widrig gedrückt klingt, und man gegen die Regel ſündigt, welche vorſchreibt, bei hinaufſchreitenden Tonfolgen der Stimme wachſende Stärke zu geben, bei herabſchreitenden ſie immer ſchwächer erklingen zu laſſen. Es iſt eben ſo fehlerhaft, das Portamento ſtets anzuwenden, als es niemals zu gebrauchen. Im erſten Falle artet der Geſang leicht in ein widriges Miauen aus, im zweiten, wo jeder Ton angepackt wird, leidet er an Härte. Manche Geſanglehrer verbieten die Anwendung des Portamento in manchen Fällen, z. B. zwiſchen der erſten und zweiten Note, mit welchen eine Melodie beginnt. Die Gattung der Melodie, der Ausdruck und ein gebildeter Geſchmack werden am Sicherſten darüber entſcheiden. So ſchön ſich auf den Bogeninſtrumenten das Portamento, richtig angewendet, ausnimmt, ſo häßlich iſt das Hinaufrutſchen mit einem Finger über die Saite von einem Tone zum andern; daher darf dieſe Spielart auch nur ſelten angewendet werden.

Port de bras (franz., Tanzk.), die Tragung, Haltung und Bewegung der Arme nach den Regeln der Tanzkunſt. Sie ſollen ſich möglichſt ſymmetriſch in wellenlinienähnlichen Formen bewegen.

Porticus (lat., Bauk.), Halle, auf Säulen ruhend, mit Wandgemälden und Statuen geziert. Bei den Alten theils als Vorhalle von Gebäuden, theils als Säulenlaube zu Verſammlungen, zum Schutz gegen Wetter, oft auch zu Gerichtsplätzen, Hörſälen u. ſ. w.

Portrait (franz., von porter, tragen, und trait, Zug; Mal.), jede Abbildung eines lebenden Menſchen, ſowohl in plaſtiſchen Werken, Portraitſtatuen, als vorzüglich in Gemälden; Portrait in gewöhnlicher und engerer Bedeutung ſ. Portraitmalerei.

Portraitmalerei, ſtreng genommen ein pleonaſtiſcher Ausdruck, da Portrait ſchon Abbildung bezeichnet; ſie iſt ein Theil der Hiſtorienmalerei, und als möglichſt ähnliche Copie einer menſchlichen Geſichtsbildung, eine beſondere Gattung der Malerei, der man mehr einen techniſchen als äſthetiſchen Kunſtrang einräumt, weil ihr die eigentliche Erfindung abgeht, ſie der Sphäre der Wirklichkeit angehört, da es ihre Aufgabe iſt, mit Treue, ohne Veränderung, aus der individuellen Natur in die Kunſt zu übertragen. Gerade die höchſte techniſche Vollkommenheit hebt oft den äſthetiſchen Werth auf, da uns dann der dargeſtellte Gegenſtand gleichgiltig, ja widerwärtig, folglich den Begriffen des Schönen verletzend werden kann, wie z. B. in den Köpfen alter Männer und Frauen von Denner, in welchen jede Runzel und jede Narbe mit der allerunendlichſten Mühſeligkeit, obſchon höchſt bewunderungswerth, wieder gegeben iſt. Nur dann kann das Portrait ſich zur äſthetiſchen Production erheben, wenn es in höherem Sinne aufgefaßt zugleich Charakterbild wird, wenn die Wirklichkeit des Individuellen dem Idealen ſich nähert, theils durch Abſonderung des dem Sinne Unangenehmen — die erlaubte Schmeichelei des Malers, zu der man nach Schorn auch rechnen darf, was durch gehörige perſpectiviſche Zeichnung geleiſtet werden kann; theils durch Fixirung des Charakters, überdachte Stellung, Anordnung der beweglichen Theile, Beleuchtung u. ſ. w., womit freilich gar oft die vollkommene Aehnlichkeit dem Geiſt und dem Intereſſe zum Opfer gebracht werden dürfte. Erhebt ſich die zwar aus der Schule des Apelles hervorgegangene, aber erſt in neuern Zeiten als ein eigener Zweig der Kunſt behandelte Bildnißmalerei bis zu ſolchem Werthe, ſo kann man ſie, ſagt Winkelmann, nur in ſo fern als eine untergeordnete Art betrachten, als der Menſch, in Handlung dargeſtellt, allerdings für Geiſt und Herz ein lebhafteres Intereſſe erregt; und Lavater meint, in ſo fern ſie das Studium der Phyſiognomik ganz vorzüglich befördert, und den Sinn für Auffaſſung des Phyſiognomiſchen ſchärft, dieſer Sinn aber für alle maleriſchen Darſtellungen höchſt wichtig iſt, kann man ſie als eine Vorſchule der Malerei, als freie Kunſt, betrachten. Außerdem hat der Bildnißmaler Freiheit in der Bekleidung, die er idealiſiren, und im Beiwerk, wodurch er ſich geiſtreich charakteriſtiſch zeigen kann; und er wird dieß, je mehr er im Uebrigen durch die Wirklichkeit gebunden iſt, um ſo mehr benützen zur Erreichung einer äſthetiſchen Wirkung, wie ſie ihm noch möglich iſt. Ein ſcharfer, durchdringender Blick gehört zu den nothwendigſten Eigenſchaften eines Portraitmalers; er muß, forderten ſchon mit Recht Sulzer, Hagedorn, Leveſque u. A., genau beurtheilen können, was in der Geſichtsbildung und ihren Zügen vorübergehend, und was charakteriſtiſch eigenthümlich iſt; er muß

Lage und Stellung des ganzen Kopfes berückſichtigen, den Farbenton und das individuelle Colorit richtig zu treffen wiſſen, das Licht paſſend wählen, daß das Geſicht ſein eigentlicher Mittelpunct iſt ꝛc. Vorzüglich hat der Portraitmaler zu verhüten, daß zwei gleich helle oder gleich dunkle Maſſen im Portrait mit einander entſtehen. Die vollkommenſte Einheit der Maſſe thut da die beſte Wirkung, und ſchafft die ſo ſehr geprieſene Ruhe des Auges, welche hier ſo nöthig iſt. Vergl. Charakterbild und Copie.

Portraitmaſchine, erfunden von dem Amerikaner Hawkins, dem Storchſchnabel ähnlich. Die Hauptumriſſe des Geſichts werden mit einem Stifte umſtrichen, und das andere Ende des Stiftes zeichnet das Geſicht auf ein im Innern der Maſchine befindliches Blatt getreulich nach.

Porzellanmalerei, das Malen auf weißem Porzellan, wozu eine beſondere Uebung und Behandlung erforderlich iſt. Es müſſen die Farben mit einem Fluß vermiſcht werden, welcher leichter im Feuer ſchmilzt als die Glaſur; ſie beſtehen, wie bei der Schmelzmalerei, aus Metallkalken, und verändern meiſtens den Ton nach dem Brennen. Die Uebermalung und Einſchmelzung muß mehre Male geſchehen.

Poſaune (Muſ.) iſt ein Blasinſtrument von Meſſingblech, welches ein keſſelförmiges Mundſtück hat, und die verſchiedenen Töne der vollſtändigen, chromatiſchen Tonfolge durch das Ineinander- und Auseinanderſchieben beweglicher Röhren, oder durch eine, mit Klappen verſehene Zugmaſchine, erzeugt. Das erſte iſt bei den ſogenannten alten oder Zugpoſaunen, das zweite bei den neuern Maſchinpoſaunen der Fall, die trotz der verſchiedenen dagegen gemachten Einwendungen doch den Vorzug verdienen, weil ſie in Hinſicht des Tones in nichts den Zugpoſaunen nachgeben, und viel mehr Sicherheit, Geſchwindigkeit, folglich größere Brauchbarkeit darbieten. Bei allen Poſaunen hält man das unbewegliche Hauptſtück mit dem Schallbecher mit der linken Hand, während die rechte bei den Maſchinenpoſaunen die Klappen auf- und zumacht, oder bei den Zugpoſaunen, den beweglichen Zug verlängert oder verkürzt. Jeder Zug gibt den Contraton, die Octave desſelben, dann alle Intervalle, welche man auf einer Trompete nehmen kann; darum vermag auch die Poſaune alle Töne der chromatiſchen Tonfolge anzugeben, weil ſie ſieben verſchiedene Züge hat, welchen die Zugmaſchine mittelſt der drei Klappen vollkommen entſpricht. Die jetzt gebräuchlichen Alt-, Tenor- und Baßpoſaunen ſtimmen ohne Zug b, und g, wenn man den Zug bis zum Rande des Schallbechers verlängert; die übrigen Züge bieten keine Schwierigkeit dar, viel größere der Ton, auf welchen die wenigſten Poſauniſten die gehörige Sorgfalt verwenden. Auch bei dieſem Inſtrumente iſt anhaltende Scalenübung unerläßlich.

Man hatte vor Zeiten auch Discantpoſaunen, die ohne Zug Es ſtimmten, und vielleicht wieder in die Orcheſter eingeführt zu werden verdienten. Gegenwärtig bedient man ſich nur der Altpoſaune, die in den Altſchlüſſel geſchrieben wird, und einen Tonumfang vom mittleren Baß- bis zum mittleren Violin-c hat; der Tenorpoſaune, deren Stimme in den Tenorſchlüſſel geſetzt iſt, und vom tiefen g oder a bis zum höchſten g oder a der Tenorſtimme geht; der Baßpoſaune, welche vom Contra-c bis zum zweigeſtrichenen Baß-f reicht; dann für die Militärmuſik der Contra- oder Quartpoſaune, welche um eine Quarte tiefer ſtimmt, als die Baßpoſaune. In den neuen Compoſitionen vertritt die Ophycleide meiſtens die Stelle der Quartpoſaune. Uebrigens haben manche Componiſten nur zwei, eine Alt- und eine Tenorpoſaune geſetzt, manche bloß die Baßpoſaune angewendet. Vor Zeiten bediente man ſich der Poſaunen ſehr häufig bei der Kirchenmuſik; Händel wendet drei Poſaunen in mehren ſeiner Oratorien an; Gluck führte ſie in die Oper ein; Mozart gebrauchte ſie ebenfalls in ſeinen theatraliſchen Werken, und ſeitdem iſt der Gebrauch oder Mißbrauch ſo weit gegangen, daß kein Ballet ohne drei Poſaunen im Orcheſter getanzt werden kann, und man dieſes herrliche Inſtrument, das ſo imponirend wirkt, wenn es mit Mäßigung und am rechten Platze verwendet wird, bemüht ſieht, eine elende Ausfüllungsſtimme bei einer noch elenderen Tanzmelodie zu blaſen. Die Altpoſauniſten müſſen ſich hüten, zu kleine, die Baßpoſauniſten zu weite Mundſtücke anzuwenden; der Ton leidet in beiden Fällen.

Poſaunenbaß, ein offenes Schnarrwerk der Orgel von ſechzehn Fußton, und zugleich eine der vorzüglichſten und ſtärkſten Stimmen des Pedals.

Poſition (vom Lat., Stellung; Tanzk.), eine der Stellungen der Füße gegen einander, welche allen Pas zum Grunde liegen; vergl. Tanzkunſt. — (Metrik.) In der antiken Proſodie, die durch zwei auf einander folgende Conſonanten hervorgebrachte Länge, alſo Buchſtabenpoſition. In der deutſchen, in welchen mehr eine Ton- als eine wirkliche Zeitmeſſung Statt findet, daher mittelzeitige Silben ſind, welche eben nach ihrer Stellung bald gehoben, bald niedergedrückt, d. h. bald lang, bald kurz werden, gibt es folglich eine Silbenpoſition, die ſich von der alten Buchſtabenpoſition weſentlich unterſcheidet, da die Quantität der Alten muſikaliſch, die unſere logiſch iſt; vergl. Quantität.

Poſitiv (Muſ.), jede kleine Orgel ohne Pedal, deren Principal nicht größer iſt, als zwei Fuß, und in welcher nur ein einziger Balg mit einem Wiederbläſer enthalten iſt. Manche Poſitive haben auch Abſtrakten und ein Wellenbret, wie die Orgel; bei vielen iſt aber auch die Windlade nicht länger, als die Breite der Claviatur beträgt, in welchem Falle ſie unter der Claviatur liegt,

und die Cancellenventile durch ſogenannte Stocher oder Stößer, nämlich kleine Stäbchen von Holz oder Draht mit einem Knöpfchen, aufgedrückt werden. Man nennt auch Poſitiv die kleine Orgel, welche vor der großen ſteht, wenn letztere groß genug iſt, um in zwei Theile getheilt zu werden. Bei vielen Orgeln ſitzt der Organiſt zwiſchen dem Poſitiv und der großen Orgel.

Poſſe (Aeſth. u. Poetik), derber, bis an die Gränze, beinahe in das Gebiet des Gemeinen ſtreifender Scherz. Um den zur Erweckung des Luſtgefühles erforderlichen lächerlichen Contraſt zu bewirken, iſt der Poſſe alles geſtattet, was komiſchen, draſtiſchen Effect hervorbringt; ſ. Niedrigkomiſch und Burlesk. Eine zu einer ganzen Handlung verbundene Reihe ſolcher derbkomiſcher Scherze bildet als Gegenſatz des feinern Luſtſpiels die dramatiſche Poſſe, Farce, in welcher Dichter und Schauſpieler in Sprache, Geberde und Coſtüm mit mehr als gewöhnlicher Freiheit ſich bewegend, durch lächerliche Uebertreibungen theils beluſtigen, theils auch ernſthafte Thorheiten verſpotten, doch die Gränzlinie genau zu beobachten haben, um nicht ſelbſt zu ſehr ins Poſſenhafte, übertriebene Gemeine und Platte zu verſinken, und anſtatt lächerlich zu machen, lächerlich zu werden. Vergl. Gemein und Niedrig.

Poſſierlich (Aeſth.), das Naivpoſſenhafte, wo durch die natürliche Unbefangenheit eine dem gewöhnlichen Anſtande zuwider laufende Gemeinheit zum Vorſchein kommt. Auch diejenige Naivetät, die ſich durch natürliche Unbefangenheit, abſichtslos als Gegenſtand des Lachens ſo darſtellt, wie ein Spaß mit Abſicht. Plautus, Cervantes, Butler, und Hogarth in ſeinen Zeichnungen haben gezeigt, wie viel Originalität und Scharfſinn dazu gehöre, im Poſſierlichen glücklich zu ſeyn.

Poſtament (vom Ital., Bauk.), Fußgeſtell; ſ. Piedeſtal.

Poſthorn (Muſ.), ein kleines Horn, das die Octave des gewöhnlichen meiſtens angibt, obgleich man auch anders geſtimmte Inſtrumente dieſer Gattung findet. Das Mundſtück iſt meiſtens angelöthet, und die höhern Töne können nur mit Anſtrengung darauf hervorgebracht werden. Man hat ſich des Poſthorns bei der Tanz- und Militärmuſik bedient; die Klappentrompete und die kleinern Gattungen dieſes letztern Inſtrumentes haben jetzt das Poſthorn faſt ganz verdrängt.

Pot-pourri (franz., Muſ.), ein aus allerlei ſchon bekannten Tonſtücken oder Bruchſtücken zuſammengeſetztes Muſikſtück, das für ein Inſtrument allein mit oder ohne Begleitung geſetzt iſt. Die verſchiedenen Theile dieſer Rhapſodie ſind meiſtens loſe verbunden, und das Ganze endet gewöhnlich mit Variationen. Leichte Fabrikate, ohne Werth und Credit.

Pouſſiren (franz., Plaſtik), ſo viel wie boſſiren; ſ. d.

Prachtgebäude (Bauk.), bezeichnet nicht bloß in großartigem Stile ausgeführte, architektoniſch reich und glänzend ausgeſtattete, mit Hallen, Säulen, Statuen ꝛc. verzierte Gebäude, ſondern auch jene Werke der Baukunſt, deren einziger Zweck öffentliche Verſchönerung iſt, als Ehrenpforten, Obelisken u. dgl.

Prachtgeſchoß (Bauk.), ſo viel wie Bel étage; ſ. d.

Präambulum, präambuliren } ſ. Vorſpiel.
Präludium, präludiren }

Präciſion (von praecidere, zerſchneiden; Aeſth.), Wegſchneidung alles Ueberflüſſigen, daher die äſthetiſche Präciſion alle Ueberladung und unnöthigen Ausdehnungen, alle nicht zur Sache gehörenden Zierathen an einem Kunſtwerke ausſchließt. — (Rhet.) So viel wie Kürze, im Einklange mit Genauigkeit und Bündigkeit. Die rhetoriſche Präciſion wird verletzt: 1) durch Ueberfluß an Silben, z. B. darinnen ſtatt darin; 2) durch Tautologien und Pleonasmen, durch Tiraden und Umſchreibungen; dagegen befördert durch Ellipſen und Brachylogien (ſiehe alle dieſe Artikel). Außerdem gibt es aber auch noch eine Kürze im Gedankengange, gedrängte Schreibart, in welcher die Uebergänge vermieden, nur die Hauptgedanken vorgetragen werden. Kürze iſt übrigens ein höchſt relativer Begriff, und der Grad derſelben im Stile muß ſich nach dem Gegenſtande und dem Grade der Faſſungskraft des Leſers richten; sapienti pauca iſt ein altes wahres Sprüchlein.

Pralltriller (Muſ.), eine durch das Zeichen ∿, früher durch +, angedeutete Spielmanier, welche eigentlich nur ein mit Schärfe und Schnelligkeit ausgeführtes Trillerfragment ohne Nachſchlag iſt, bei welchem die Hauptnote mit dem Hilfstone zweimal abwechſelt. Von der Stellung der Note, auf welcher der Pralltriller gemacht werden muß, hängt es ab, ob dieſer Triller mit der Hauptnote oder mit der Hilfsnote anfangen ſoll; letzteres iſt indeſſen das Gewöhnlichſte und Sicherſte.

Precipitando, muſikaliſche Vortragsbeſtimmung, eilend, ſchneller werdend, mit allmählich geſchwinderem Zeitmaße.

Prestissimo, ſehr geſchwind, eigentlich in ſchnellſter Bewegung; ſ. den folgenden Artikel.

Presto, geſchwind, ſchnell, presto assai, noch ſchneller, prestissimo, am ſchnellſten. Man bezeichnet durch dieſe Worte die geſchwindeſte Bewegung des Zeitmaßes. Das Uebertreiben des Tempo iſt die Krankheit neueſter Zeit.

Priapiſcher Vers (Metrik), entſteht durch die Verbindung des glykoniſchen mit dem pherekratiſchen, und hat zwiſchen dieſen beiden Theilen einen Versabſchnitt, der mit einer Pauſe verknüpft iſt;

–́ ⏓ – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ – || –́ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑

z. B.:

Lieblich tönet im Blüthenhain || munterer Vögel Gezwitſcher.

Die Alten reiheten dieſen Vers monokoliſch an einander. **Voß** hat ihn in folgender Strophe in zwei Reimverſe zerlegt:

Schafft nur Wein und Geſang zum Wein,
  Ewig bleiben wir munter,
Geh' im Zank um das Mein und Dein
  Alles über und unter!
Wein im Glaſe, du blinkſt wie Gold,
  Blinkſt wie Gold in den Flaſchen!
Und du Nachbarin, treu und hold,
  Schälſt uns Aepfel zum Naſchen.

Prima donna (ital., Muſ.), erſte Sängerin in der Oper, daher prima donna assoluta, Sängerin, welcher alle erſten Rollen und Partien ausſchließlich anvertraut werden müſſen, und die niemals gezwungen werden kann, mit einer andern abzuwechſeln.

Prima intenzione (ital., Muſ.). Man nennt Aria, pezzo di prima intenzione, jene Arien oder Muſikſtücke, welche ein Componiſt von Genie gleichſam aus Einem Wurfe geſchaffen, und die im Ganzen und in allen ihren Theilen vollendet, ſeiner Schöpferkraft, wie die gewaffnete Minerva der Stirne Jupiters, entſprungen ſind. Solche Stücke ſind es, welche die Zuhörer entzücken und begeiſtern, welche die Geweihten der Kunſt beim erſten Anhören erkennen und enthuſiaſtiſch beklatſchen. Da iſt kein mühſames Aneinanderreihen verſchiedener, in verſchiedenen Stimmungen des Geiſtes erfundener, Motive, kein Flickwerk, alles kommt aus einem Guſſe; ebenmäßig ſteht das Ganze da. Eine Empfindung, ein Gedanke, ein Sinn durchwehen alle Theile desſelben, und die concentriſche Wirkung aller Einzelnheiten, die alle auf ein Ziel gerichtet ſind, iſt unermeßlich. Nach einem ſolchen Stücke läßt ſich ein mit Schweiß und Anſtrengung verfertigtes, oft aus den verſchiedenartigſten Motiven zuſammengeflicktes Machwerk gar nicht mehr ertragen, und der Zuhörer erſtarrt oder hört nicht mehr zu. Beſonders reich und fruchtbar an Schöpfungen di prima intenzione war vor Allen Mozart.

Prima vista, a prima vista, a vista (ital., Muſ.), treffen, vom Blatte leſen, Notenleſen, nämlich ein Stück vortragen, ohne es vorher durchgeſehen oder geübt zu haben; ſ. Notenleſen.

Prime (Muſ.) iſt eigentlich der Grundton oder der erſte Ton einer Octave. Manche Tonlehrer verſtehen aber unter Prime den Einklang zweier verſchiedener Stimmen auf einer und derſelben Tonſtufe. Auf jeden Fall wäre dieß jedoch nur von ſolchen Stimmen zu verſtehen, die von ganz gleichen Inſtrumenten ausgeführt werden; ſo z. B. wenn zwei Violinen zugleich das tiefe c nehmen, iſt die Prime, d. h. der vollſtändige Einklang vorhanden; man kann

es aber eben deßwegen kein Intervall nennen, da ſich kein Zwiſchenraum zwiſchen dieſen beiden völlig gleichen Tönen befindet, ſondern es höchſtens eine Verſtärkung des Tones heißen. Wenn indeſſen zwei ungleiche Inſtrumente, z. B. eine Violine und eine Oboe oder Clarinette denſelben Ton zu gleicher Zeit nehmen, ſo iſt keine Prime oder kein vollſtändiger Einklang eigentlich vorhanden, da der Ton beider Inſtrumente nicht ebenmäßig iſt, und ſich nicht zum eigentlichen Einklange verſchmelzen kann. Um demnach das Entſtehen der reinen Prime als Einklang und der übermäßigen Prime, welche allerdings zu den Intervallen gerechnet werden kann, ganz zu verſtehen, muß man annehmen, daß z. B. in einem Duette für zwei Violinen oder andern gleichen Inſtrumenten beide Stimmen den Grundton im Einklange nehmen, und die eine um einen halben Ton aufwärts ſchreitet, während die andere den Grundton aushält; z. B. beide haben das tiefe c genommen, und nun nimmt die eine Stimme cis, während die andere das c aushält. Das letztere Intervall nennt man die übermäßige Prime, ſie iſt denſelben Regeln, wie die übermäßige Octave unterworfen, muß aber mit weit größerer Vorſicht behandelt werden, weil die Diſſonanzen um ſo mehr das Ohr beleidigen, je kleiner der Zwiſchenraum iſt, der ſie trennt. Uebrigens iſt eine übermäßige Prime nur auf dem Grundtone denkbar, und kann auf einer andern Tonſtufe nicht Statt finden.

Primo, prima, erſter, erſte, z. B. Violino primo, erſte Violin, Oboe primo, erſte Oboe, tromba prima, erſte Trompete. Die Italiener nennen auch primo uomo oder prim' uomo, den erſten Sänger, eigentlich den erſten Tenor in der Oper. Primo und prima werden in der Muſik noch in folgenden Zuſammenſetzungen gebraucht, als: tempo 1mo oder tempo primo, in der erſten, urſprünglichen Bewegung, come prima, wie zuvor, welcher Ausdruck ſich entweder auf das Zeitmaß beziehet, und mit tempo 1mo gleichbedeutend iſt, oder zeigt, daß die Figur oder die Inſtrumentirung bei der Wiederholung einer Stelle dieſelben bleiben, wie ſie beim erſten Male waren. In beiden Fällen wendet man auch den Ausdruck come sopra an.

Princip der Aeſthetik. Princip, vom Lat. princeps, der Vornehmſte, Erſte, bezeichnet den Hauptgrundſatz einer Wiſſenſchaft, aus welchem, als oberſter Zweck und Element, alle andern Grundſätze hervorgehen. In der Wiſſenſchaft wie im Leben hat in unſern Tagen der Principienſtreit heftige Debatten veranlaßt, ſo auch von jeher die Aufſtellung eines oberſten äſthetiſchen Grundſatzes als höchſte und letzte Quelle, woraus die ſchönen Künſte ſammt den Regeln zur Hervorbringung und Beurtheilung ihrer Werke herfließen, und worin ihre Wirkungen endlich, als

in ihrem letzten Ziele, wieder zuſammenſtrömen. Die jedesmal herrſchenden philoſophiſchen Syſteme des Wolfianismus, des Eklekticismus, des Kriticismus, des Identitätsſyſtems u. ſ. w., haben weſentlich eingewirkt. Einige, worunter vorzüglich Montesquieu, haben Erregung des Vergnügens als höchſtes Princip angenommen; ſ. Vergnügen. Abbé du Bos diktirte als Grundregel: Angenehme Beſchäftigung unſerer Seelenkräfte und Empfindungen, was zu vag ausgedrückt, folglich auch zu weit iſt, und eigentlich mit der Erregung des Vergnügens übereinſtimmt. Eben ſo ungenügend iſt die von Andern aufgeſtellte Verſchönerung der Wirklichkeit, oder wie Sulzer ſich ausdrückt, Einprägung einer größern ſinnlichen Kraft in die Objecte unſerer Vorſtellungen; ſ. Verſchönerung. Ariſtoteles, nach ihm Viele, in neuerer Zeit auch Bouterweck und Jean Paul, haben die Nachahmung der ſchönen Natur zum Hauptſatz erhoben; darüber ſ. Nachahmung. Heidenreich ſtellt als Princip: Darſtellung eines beſtimmten Zuſtandes der Empfindſamkeit; denn, ſagt er, der Menſch hat körperliche und geiſtige Bedürfniſſe; jene beziehen ſich auf Erhaltung, möglichſte Vollkommenheit und Dauer des Körpers, und erzeugen die mechaniſchen Künſte; dieſe beziehen ſich entweder auf Erkenntniß- oder Empfindungsvermögen. Doch geſteht er ſelbſt das Schwankende dieſes Grundſatzes, denn man könnte ſodann Vieles unverdient in die Claſſe der Kunſtwerke aufnehmen, jedes Geſchrei des Gefühls für ein Werk der ſchönen Kunſt halten; zudem ſagt das Princip auch nicht aus, welchen Empfindungszuſtand der Künſtler minder, wie er ihn in Bezug auf den Geſchmack darſtellen ſoll. Im Grunde bleibt alſo dies Princip zwar tauglich zur Eintheilung der ſchönen Künſte, und zur Unterſcheidung derſelben von den bloß mechaniſchen, die nie den Hauptzweck haben, einen beſtimmten Zuſtand der Empfindſamkeit darzuſtellen; aber von der andern Seite wäre es, ſeinen allgemeinen Ausdrücken nach wenigſtens, nicht fruchtbar genug für die äſthetiſche Geſetzgebung. Baumgarten, Moritz und viele Neuere, kommen darin mit einander überein, daß ſie das Schöne für den weſentlichſten Charakter freier Kunſtwerke halten, in ſolchen den Hauptzweck ſchöner Künſte erkennen, und aus dieſem ihr oberſtes Princip deduciren, nämlich: Darſtellung oder Nachbildung ſinnlich erkannter Vollkommenheit, oder des in ſich Vollendeten. Wenn dieß auch Zweck, und der erhabenſte Zweck der Kunſt iſt, ſo bedürfte es doch zur Herleitung des Hauptgrundſatzes einer nähern, ſchärfern Beſtimmung, welche den Grund, warum eigentlich das Schöne dargeſtellt werden ſoll, ſchon in ſich ſchlöße; der Ausdruck, Nachbildung, iſt übrigens

nur ein anderes, von Nachahmung ſehr wenig verſchiedenes Zeichen für eine und dieſelbe Sache. Schelling und ſeine Schule hat den Ausdruck des Unendlichen im Endlichen angenommen, was als feſte und einzige äſthetiſche Hauptnorm nicht concret genug iſt, für alle andern philoſophiſchen Zweige gleichmäßig paßt. Eine alles umfaſſende, der Kunſt und dem Künſtler den richtigen Standpunct anweiſende, Formel als oberſtes Axiom, iſt noch ein bis jetzt unaufgelöſtes Problem, und dürfte es noch lange bleiben. Vergl. Schön und ſiehe im Anhang.

Principal (Theater), Theaterunternehmer und Director im niedern Sinne. — (Muſik.) 1) Die tiefſte offene Flötenſtimme eines jeden Manuales in der Orgel, weil ſie die Hauptſtimme iſt, nach welcher die übrigen eingerichtet werden. Man verfertigt ſie gewöhnlich aus beſſerm Zinne als die übrigen, welche übel verſtandene Sparſamkeit, öftere, koſtſpielige Reparaturen veranlaßt. Das Pfeifenwerk dieſer Hauptſtimme wird nach einer eigenen Dimenſion gearbeitet, die man Principalmenſur nennt, und welche ſo beſchaffen iſt, daß im Verhältniß der Länge der Pfeifen zu ihrer Weite das große C, von dem Kerne an gerechnet, die Länge von 16, 8, 4 oder 2 Fuß bekommt. 2) Die dritte Stimme bei den Trompetenaufzügen, z. B. bei der Intrade die tiefſte Trompete, welche die mittleren Töne des Inſtrumentes ſchmetternd und mit vielen Zungenſchlägen vorzutragen hat; daher der Ausdruck Principalblaſen.

Principalbaß nennt man das tiefſte offene Flötenregiſter für das Pedal der Orgel.

Principale (ital., Muſ.), ſo viel als Haupt- oder Soloſtimme, um ſie von den Begleitungs- oder Ripienſtimmen zu unterſcheiden. So heißt die Soloſtimme in einem Violinconcerte: violino principale, in einem Hornconcerte: corno principale. Man ſchreibt ſtatt principale auch oft Violino solo, corno solo.

Proapodoſis (griech.), eine mehr grammatiſche als rhetoriſche Figur, wenn nämlich ein Satz mit demſelben Worte anfängt und ſchließt; z. B. ſein Leben betrachtete er nicht als ſein.

Probe (Theater), im Allgemeinen Verſuch, Prüfung zur Beſtimmung des Gehalts einer Sache, daher der bekannte Ausdruck für jene Aufführung eines Bühnenſtückes, welche ohne Zuhörer bloß als Vortrag, und in der Abſicht geſchieht, durch Herſtellung des Enſemble dem Ganzen eine gewiſſe Rundung zu geben, und das Gelingen des Ganzen zu ſichern. Zuerſt findet eine Correctionsprobe Statt, welche als Controlle der Rollenabſchriften, der genauen Angabe der Stichwörter dient; dann kömmt die Leſeprobe, den Eindruck zu beobachten, welchen das Stück auf die verſammelten Schauſpieler macht, allenfalls Hauptmängel zu

ändern, ſo wie die nöthige Scenerie anzuordnen; hierauf erfolgen die eigentlichen Stückproben, in welchen das geſammte active Perſonal, und endlich die Generalprobe, in der alles, wie am Abend der wirklichen Darſtellung, mimiſch und declamatoriſch vorgetragen wird; doch nicht im Coſtüm, was nur bei großen Spectakelſtücken zu geſchehen pflegt, wo viel Comparſerie und Maſchinerie thätig iſt, und Alles, Statiſten, Trachten, Gruppen, Decorationen, Maſchinen, überhaupt der ganze theatraliſche Apparat geübt und geprüft werden muß, damit kein quid pro quo die Illuſion zerſtöre, was freilich nicht ſelten der Fall iſt. Fleißige, für ihre Kunſt begeiſterte Schauſpieler, halten bei beſonders ausgezeichneten Stücken, in welchen einige Scenen eine eigene Mimik, Stellung und Zuſammenſpiel erfordern, noch beſonders Zimmerproben. — (Muſik.) Die der wirklichen, öffentlichen Aufführung vorhergehende Privataufführung einer Oper oder eines Tonſtückes, um die Muſikſtücke einzuſtudiren, und Soloſtimmen, Chor und Orcheſter, oder bloß die Soloſpieler mit oder ohne Begleitung in den Stand zu ſetzen, die Oper oder das Tonſtück nicht allein fehlerfrei, ſondern ganz der Abſicht des Tonſetzers und dem Charakter der Compoſition gemäß mit den nöthigen Nüancen und der gehörigen Rückſicht auf den Totaleffect vorzutragen. Sehr viel hängt hier von dem Muſikdirector ab, der in den Proben alle, ſelbſt die kleinſten, Fehler rügen, und dafür ſorgen muß, daß Sänger und Orcheſter durch hinreichende Proben zum entſprechenden, ächt künſtleriſchen Vortrag ihrer Partien vorbereitet werden, ohne daß jedoch Ueberdruß, und daher Nachläßigkeit aus zu oftmaligen Wiederholungen entſtehen. Dazu gehört nicht allein tiefe Kenntniß und Eindringen in den Geiſt des Werkes, ſondern bedeutende Energie und beſonders Routine. Beim Theater unterſcheidet man die Proben in 1) Clavierproben, bei welchen die Soloſänger, vom Kapellmeiſter am Clavier begleitet, ihre Partien einſtudiren; 2) in Chorproben, wo die Choriſten am Claviere ihre Partien lernen; 3) in Quartettproben, wo bald die Soloſänger allein, bald mit dem Chore vereint ihre Stimmen einüben; 4) in Orcheſter- und Theaterproben, wo nämlich bald nur die Geſangſtücke, bald mit denſelben auch die Declamation und das Spiel einſtudirt werden; viele Theaterproben finden auch nur mit Quartett Statt. Den Orcheſterproben geht aber meiſtens eine Correcturprobe voraus, die nur dazu beſtimmt iſt, die Fehler, welche der Copiſt im Ausſchreiben der Stimmen etwa begangen hat, zu verbeſſern. Die letzte vor der Aufführung Statt findende Probe nennt man Haupt- oder Generalprobe. Iſt der Componiſt gegenwärtig, oder leitet er ſelbſt die Proben ſeines Werkes, ſo kann er daraus vielen Nutzen ſchöpfen und mannig-

faltige Verbeſſerungen anbringen. Die Concertproben ſind meiſtens viel einfacher, dagegen werden ſie oft ſo nachläßig gehalten oder gar unterlaſſen, daß die Aufführung mangelhaft und ſchwankend bleibt; ein Fall, der bei einer öffentlichen Production nie eintreten ſollte. — (Kupferſtecherkunſt.) Im weitern Sinne die Abdrücke der geendigten Platte; im engern Sinne die erſten Abzüge, nachdem die Zeichnung von dem Scheidewaſſer geätzt worden iſt. Vergl. Gegenabdruck.

Probeplatte (Malerei), eine porzellanene oder mit Email überzogene Kupferplatte zur Prüfung der verſchiedenen Farben, die dann gebrannt werden.

Proberollen (Theater), Rollen, welche Engagement ſuchende Schauſpieler als Prüfung ihrer Fähigkeiten darſtellen müſſen.

Productive Einbildungskraft ſ. Einbildungskraft.

Profil (Graphik), im ſtrengſten Verſtande die ſenkrechte Durchſchnittslinie, nämlich die Stellung des menſchlichen Kopfes (von welchem man ſich dieſes Ausdruckes faſt ausſchließend bedient), daß man ihn bloß von der Seite ſehen kann — Seitenanſicht eines menſchlichen Antlitzes. Im weitern Sinne hat man auch zur beſſern Verſtändlichkeit der Geſichtsſtellung, beſonders im Portraite, die Ausdrücke Viertel- und Dreiviertelprofile angenommen. Halbprofil iſt das eigentliche Profil, Ganzprofil wäre das Geſicht en face; dieſer Ausdruck wird jedoch nicht gebraucht, da er eigentlich einen lächerlichen Widerſpruch in ſich faßt. Die Zeichnung eines Geſichtes im eigentlichen Profil iſt keineswegs ſo leicht, wie der erſte Blick zu zeigen ſcheint; es ſind in dieſen ſcharfen Umriſſen der Nüancen ſo viele und ſo zarte, daß das Kennerauge oft eine haarbreite Abweichung beim Profile ſchon äußerſt ſtörend findet, während der gewöhnliche Beſchauer ſchon durch die oberflächliche Aehnlichkeit beſtochen wird, welche ſich freilich im Profile faſt nicht verfehlen läßt. Wenn dem Zeichner in der Geſichtsbildung en face pathognomiſche Hilfsmittel, z. B. Rundung, Farbe, Ausdruck der Augen ꝛc. zu Hilfe kommen, ſo fallen bei jener im Profile jene Behelfe ganz weg, und der Künſtler iſt auf das rein Phyſiognomiſche beſchränkt, woraus ſich allein ſchon die Schwierigkeit einer richtigen, ſprechenden Darſtellung des Profils ergibt. Uebrigens nimmt man mit Recht die Griechen als Muſter der Schönheit im Profile an, deren ovale Geſichtsbildung, in welcher ſich die Naſe in gerader edler Linie mit der Stirn verbindet, ſich in unſeren Ideen und Empfindungen von Grazie und gefälliger Uebereinſtimmung aller einzelnen Theile am innigſten verſchwiſtert. Auch nennt man den ſenkrechten, von der einen Seite betrachteten Durchſchnitt oder Umriß von Bergen, Gebäu-

den, Verſchanzungen, Schiffen ꝛc. in der Situations- und Architekturzeichnung deren Profil. — (Bauk.) Seitenumriß von einem Gebäude, Säulenwerke oder Geſimſe.

Progreſſion (Muſ.), die Erweiterung eines Satzes durch mehrmalige ſtufenweiſe Verſetzung und Anwendung derſelben Notenfigur.

Progreſſionsſchweller, eine von Abbé Vogler erfundene Vorrichtung, um das crescendo und diminuendo auf der Orgel hervorzubringen.

Projectur (Bauk.), der Vorſprung eines Geſimſes.

Prolog (von προ, vor, und λογος, die Rede; Poetik), Vor- oder Anfangsrede; kommt hauptſächlich bei dramatiſchen Werken vor, theils das Wohlwollen des Publicums zu gewinnen, theils bei beſonders feierlichen Gelegenheiten, hohen Geburtstagen, Vermählungen, Bühneneröffnungen, Beneficen der Schauſpieler ꝛc. Empfindungen des Dankes und der Rührung auszuſprechen, dieſe heißen auch Feſtprologe. Prologe im Sinne der Alten, bei welchen ein förmlicher Prologus auftrat, um den Inhalt des Stückes in Kürze anzudeuten, den Geſichtspunct zu zeigen, aus dem er betrachtet werden ſolle, ſind jetzt hors de saison, und nur bei längern Stücken, die in mehren Abenden gegeben werden müſſen, wie z. B. Schiller's Wallenſtein, und in Grillparzer's Trilogie: das goldene Vließ, pflegen zur nothwendigen Verbindung Prologe Statt zu finden; ſie ſind, wie das Drama ſelbſt, gewöhnlich verſificirt.

Proportion (aus pro portione, nach dem Antheile; bildende Kunſt), das richtige Verhältniß, Ebenmaß; eine unentbehrliche Eigenſchaft bei allen Kunſtzweigen, die indeſſen mindeſtens eben ſo ſehr auf eigenem richtigen Gefühle, als auf Berechnung beruht, und wozu, wenn erſteres mangelt, alle Theorie nur nothdürftigen Erſatz gewährt. Uebrigens hat man in der Zeichnung des menſchlichen Körpers gewiſſe Theile deſſelben, ſo z. B. die Geſichts- oder Kopflänge, zum Maß angenommen, nach demſelben alle Dimenſionen der menſchlichen Figur beſtimmt, und dadurch gewiſſe Regeln feſtgeſetzt, die dem Anfänger allerdings Erleichterung gewähren, die jedoch immer nur die erſte reintechniſche Grundlage bilden, und deren Berechnung nie im Werke ſelbſt bemerkbar werden darf, ſonſt wird der reine Kunſtgenuß durch Pedantismus verkümmert. Ein geübtes Auge, verbunden mit richtigem Gefühl, wird nie gegen die Regeln der Proportion ſo ſehr verſtoßen, daß eine Zeichnung, eine Sculptur (oder auch ein rhetoriſches oder poetiſches Werk) ꝛc. in unnatürlichen Verhältniſſen erſcheine; wo hingegen die genaueſte Meſſung bei Mangel von wahrem Kunſtgefühl nur höchſtens anatomiſche Richtigkeit hervorbringt, die des eigentlichen Lebens und der Seele aber ent-

behrt. — (Muſik.) Die Vergleichung der Töne nach einerlei Maß. Dieſes Maß geben nun theils die Zahl der Schwingungen, welche die in dieſe Töne geſtimmten Saiten in einem gegebenen gleichen Zeitraume machen, theils die Länge der Saite, welche erforderlich iſt, dieſen oder jenen Ton hervorzubringen. Wenn man z. B. ſagt: die reine Quinte verhalte ſich zum Grundtone, wie 2 : 3, ſo verſteht man darunter, daß die in die Quinte geſtimmte Saite in demſelben Zeitraume drei Schwingungen macht, in welchem die in den Grundton geſtimmte nur zwei Schwingungen vollendet; ſagt man aber, das Verhältniß des Grundtons zur Quinte ſei, wie 3 : 2, ſo verſteht man darunter, daß die Saite, welche den Grundton angibt, drei ſolche Theile enthält, deren die Quinte zwei hat. Woraus man ſchließen kann, daß die größere Zahl dem höhern Tone entſpricht, oder dieſen höhern Ton bezeichnet, wenn man auf die Zahl der Schwingungen, daß ſie aber den tiefern Ton andeutet, wenn man auf die verhältnißmäßige Länge der Saite, wodurch beide Töne hervorgebracht werden, Bedacht nimmt. Es leuchtet ohnedieß ein, daß jedes Verhältniß der Intervalle, nach der zu jedem derſelben erforderlichen Saitenlänge berechnet, ſich als eine Bruchzahl darſtellt, die, wie die gewöhnlichen Brüche reducirt oder abgekürzt werden kann. Sagt man z. B. daß die große Terze ſich wie 4 : 5 oder $\frac{4}{5}$ verhalte, ſo deutet man damit an, daß der tiefere Ton fünf ſolche Theile der Saite enthält, deren der höhere nur vier hat. Sagt man, daß die kleine Terze wie $\frac{5}{6}$ ſei, ſo zeigt man an, daß zum tiefern Ton ſechs, zum höhern fünf Theile der Saite erforderlich ſind. Werden nun die beiden Verhältniſſe der großen und kleinen Terze zuſammengeſetzt, welches dadurch geſchieht, daß man in beiden Brüchen die Nenner mit den Zählern oder die zwei Glieder der Proportion mit einander multiplicirt, ſo erhält man 30 : 20 oder $\frac{20}{30}$, oder reducirt 3 : 2 oder $\frac{2}{3}$, welches das Verhältniß der Quinte iſt, die auch wirklich aus einer großen und einer kleinen Terze beſteht.

Proſa, im Gegenſatze der Poeſie, welche als Darſtellung des Schönen durch die Sprache charakteriſirt wurde (ſ. Poeſie), iſt zunächſt Darſtellung oder Ausdruck von Begriffen durch die Sprache. Die Proſa, ſagt **Schott**, ſucht oder gibt beſtimmte Belehrungen, ſie ſucht die Thätigkeiten oder Reſultate unſeres Erkenntnißvermögens, und des Erkenntnißvermögens Anderer zu einer gewiſſen Einheit zu verknüpfen. Die Geſetze der Anordnung und Vertheilung des Einzelnen ſind bei der Proſa mehr objectiv, bei der Poeſie mehr ſubjectiv. Die Abſicht einer belehrenden und überzeugenden Mittheilung und Darſtellung gewiſſer Begriffe und Sätze beſtimmt auch nothwendig ihre Ordnung und Aufeinanderfolge. Da ſich Proſa und Poeſie weſentlich unterſcheiden, ſo zeigt

die Form des Ausdrucks einen andern Charakter in proſaiſchen Vorträgen, als in poetiſchen Schilderungen; daher die proſaiſche und die dichteriſche Schreibart. Von dem Zuſtande des Gemüthes muß der Gebrauch der ſinnlichen Zeichen bedingt werden; nicht jeder Ausdruck, jede kühne Zuſammenſetzung kann dem ruhigern Proſaiker gleich dem Poeten geſtattet werden. Die Proſa muß durch den eigentlichen Ausdruck deutlich und gründlich zu belehren ſtreben, kann ſich nur da des Tropiſchen bedienen, wo die beabſichtigte Klarheit und Anſchaulichkeit der Belehrung, oder wie bei der eigentlichen Beredſamkeit der beſtimmte Zweck einer ſo kräftigen Einwirkung auf das menſchliche Begehrungsvermögen eine bildliche Darſtellung fordert, während die Poeſie gerade im bildlichen Ausdruck ihr eigenthümliches Gebiet findet. Die Proſa läßt es ſelbſt, wo ſie als eigentliche Beredſamkeit auftritt, bei dem oratoriſchen Numerus bewenden; die Poeſie dagegen verknüpft mit jener freien und lebendigen inneren Harmonie der dargeſtellten Vorſtellungen auch die vollendetſte äußere Harmonie, das Metrum und den Reim; daher man auch in engerer und gewöhnlicher Bedeutung unter Proſa, proſaiſch: ungebundene, und unter Poeſie, poetiſch: gebundene, verſifizirte Rede verſteht, ſo wenig auch die Form das Weſen beider ausmacht. Auch bloße Verſtandesmenſchen ohne Fantaſie, nennt man im tadelnden Sinne proſaiſche Naturen. Die deutſchen Puriſten ſagen für Poeſie: die Dichtrede, im Gegenſatze zur Proſa: die Schlichtrede.

Proſcenium (Theater), bei den Römern der etwas niedrigere Ort vor der Scene, wo ein Theil der Muſiker und die Declamatoren waren; jetzt, der Vordertheil der Bühne, welcher zwiſchen der Vordergardine und dem Lampenbret ſich bildet, und wo der Soufleurkaſten angebracht iſt. Der Schauſpieler ſoll ſich ſtets in Acht nehmen, auf der Bühne nie unter das Proſcenium zu treten, indem, weil dieſes nicht zur eigentlichen Bühne gehört, eine Stellung des Schauſpielers daſelbſt die eigentliche Täuſchung ſtört; auch ſoll beim Bau der Schauſpielhäuſer darauf geſehen werden, die Logen nur bis an das Proſcenium, nicht darüber zu bauen.

Proſodie (von προς, zu, und ωδη, Geſang), die Wortlautzeitdauer, nämlich die Meſſung der articulirten Töne, Vocale, Conſonanten und der aus ihrer Verbindung entſtehenden Silben, nach ihrer Zeitdauer — Quantität — in wie fern ſie theils lange, theils kurze, theils mittelzeitige ſind. Urſprünglich gleichbedeutend mit dem Worte Accent, beſteht der Unterſchied jetzt darin, daß man durch Accent den Tonverhalt, durch Proſodie den Zeitverhalt der Silben bezeichnet; Accent als inneres Princip der Proſodie waltet, da unſere Proſodie nicht ſo einfach, wie die

der Alten iſt, die ſich bloß auf die Geltung der Silben gründete, und die mechaniſche Richtigkeit des Verſes genau mit dem übereinkam, was die Richtigkeit der Abmeſſung des Takts in der Muſik iſt, während unſere Proſodie ihre Elemente nicht bloß von der Geltung, ſondern auch von dem Accente oder dem Nachdruck herzunehmen ſcheint. Proſodik iſt daher die Lehre von dem Zeitmaß der Silben, ihrer Quantität, zur Grammatik und Metrik gehörend, ein Inbegriff der mechaniſchen Grundregeln des Versbaues. Ueber die Grundgeſetze der deutſchen Proſodie ſ. Quantität, Verskunſt und Verslehre. — (Muſik.) So ſehr es zu wünſchen wäre, daß der Componiſt ſich den Regeln der Proſodie unterwerfe, und die Länge und Kürze der Silben durch längere oder kürzere Noten wiedergebe, ſo iſt es im Geſange, wo der Text freier behandelt und ſtärker accentuirt werden muß, als bei der gewöhnlichen Declamation, nicht immer möglich, dieſe Regel ſtreng zu beobachten, er würde dadurch ſehr oft überaus einförmig werden, und beſonders iſt dem Tonſetzer bei Wiederholungen derſelben Verſe große Freiheit geſtattet.

Proſopopöie (von προσωπον, Geſtalt, und ποιειν, machen; Rhet.), in das Gebiet der Perſonification und als ſolche zur Metapher gehörend, iſt eine Redefigur, welche einen lebloſen Gegenſtand handelnd oder redend einführt, die Idee als Begriff darſtellt; z. B. der Tod:

Schneller und klüger als alle
Mit gellendem Hörnerſchalle
Jagt einer die Jäger der Welt:
Er ſchießt nach den Greiſen und Kindern,
Er ſchießt nach den Frommen und Sündern,
Der knöcherne, klappernde Held.

Vergl. Perſonification und Metapher.

Proſpectmalerei, jene Gattung der Landſchaftmalerei, welche Gegenden oder Scenen mit der größten Genauigkeit und Treue nachahmt, und ſie ſo darſtellt wie ſie ſind; ſie iſt die Portraitmalerei in der Kunſt der Landſchaftdarſtellung, und hat wie dieſe, durch geniale Auffaſſung und geiſtreiche Ausführung viel Verdienſtvolles; ſie iſt die wahrſte, wenn auch nicht genialſte aller landſchaftlichen Darſtellungen, da, als bloße Copie der Natur, der Fantaſie, dieſem belebenden Funken aller Kunſt, zu wenig Spielraum dabei bleibt.

Proſtylos (griech., Bauk.), ein mit Säulen verſehener Tempel mit einem Porticus; vergl. Amphiproſtyliſch.

Protaſis (griech.), Theil eines dramatiſchen Stückes, der Anfang der Verwicklung, die in der Epitaſis (ſ. d.) ſteigt, in der Kataſtrophe natürlich löſt; ſ. Dramatiſch.

Pſalm (von ψαλλειν, ſingen; Muſ.), ein für eine oder mehre Soloſtimmen, mit oder ohne Chor= oder Orcheſterbegleitung, oder für den Chor in Muſik geſetztes, religiöſes Lied aus den heiligen Liedern des alten Teſtaments. Derlei Compoſitionen werden als Offertorien oder Graduale, dann in den Veſpern und Litaneien angewendet. Leo, Allegri, Vogler haben ſehr ſchöne Pſalmen componirt, die noch jetzt als Muſter dienen können.

Pſalmodie, ein ſehr einfacher Geſang, deſſen ſich die katholiſchen Prieſter, z. B. bei der Präfation, bedienen, und der, wegen der wenigen Abwechslung der Töne ſeiner Melodie, große Aehnlichkeit mit der Rede hat. Es iſt Geſang, weil die Töne gehalten werden; es iſt Rede, weil ſich die Töne faſt immer gleich bleiben, und man die Regeln der Proſodie ſehr ſtrenge beobachtet.

Pultdach (Bauk.), ein nur auf einer Seite herabgehendes Dach; hat ſeinen Namen von der Aehnlichkeit mit einem ſchiefen Schreibpulte.

Punct (Muſ.), hat von jeher eine große Rolle in der Muſik geſpielt. Als man anfing, mehrſtimmige Tonſtücke zu ſchreiben, bediente man ſich der Puncte, ſtatt der Noten. Später, nach Einführung dieſer letztern, hatte man Puncte von ſechs verſchiedenen Gattungen: punctum perfectionis, punctum imperfectionis. punctum augmentationis, punctum divisionis, punctum translationis, punctum alterationis, welche vor und nach den Noten geſtellt wurden, und ihre Geltung verſchiedentlich veränderten. Gegenwärtig bedient man ſich der Puncte zu drei verſchiedenen Zwecken. 1) Ein zur Rechten des Kopfes einer Note geſetzter Punct verlängert dieſelbe um die Hälfte ihrer Geltung. So gilt eine halbe Note mit einem Puncte drei Viertel, eine Viertelnote mit einem Puncte drei Achtel u. ſ. w. Stehen zwei Puncte bei einer Note, ſo gilt der zweite Punct die Hälfte des erſten; folglich wird eine halbe Note mit zwei Puncten ſieben Achtel, eine Viertelnote mit zwei Puncten ſieben Sechzehntheile gelten. Nach dieſer Regel laſſen ſich auch drei, vier Puncte anbringen und erklären. Noten mit Puncten nennt man punctirte Noten. Die Geltung des Punctes iſt übrigens, wie die meiſten muſikaliſchen Zeichen, nur relativ, und oft wird der Punct länger, als ſeine eigentliche Geltung ausgehalten, um den Vortrag pikanter zu machen; man läuft indeſſen dabei häufig Gefahr, daß der Vortrag eckig und affectirt wird, weßwegen auch hier auf den Charakter des Stückes, des Inſtrumentes u. ſ. w. Bedacht genommen werden muß. 2) Steht ein Punct über einer Note, oder ſind Puncte über mehren Noten, ſo zeigt dieß an, daß die Note oder die Noten abgeſtoßen werden müſſen; ſ. Staccato. 3) Bedeuten zwei Puncte, wenn ſie auf jeder Seite zweier ſenk-

recht durch das Linienſyſtem gezogenen Striche ſtehen, daß beide Theile der Repriſe wiederholt werden müſſen; ſtehen ſie nur auf einer Seite, ſo wird nur der Theil wiederholt, auf welchen ſie ſich beziehen; ſ. Wiederholungszeichen.

Punctiren einer Singſtimme heißt, die Soloſtimme einer Arie oder eine Soloſtimme eines mehrſtimmigen Stückes, die in ihrer urſprünglichen Geſtalt für den Sänger oder die Sängerin, die ſie vortragen ſollen, zu hoch oder zu tief iſt, ſo einrichten, daß ſie dem Umfange ihrer Stimmen entſpricht, was entweder dadurch bewerkſtelligt wird, daß man einzelne Stellen um eine Octave höher oder tiefer ſetzt, oder die Melodie dem Stimmumfange des Künſtlers oder der Künſtlerin beſtmöglich anpaßt. Daß dieß in jedem Falle ein mißliches Unternehmen iſt, wird Jedem einleuchten, und es bedarf auch ziemlicher Gewandtheit von Seite des Kapellmeiſters, um durch das Punctiren wenigſtens keinen Uebelſtand herbeizuführen. Da indeſſen dieſes Verfahren allgemein angenommen iſt, und faſt auf allen Opernbühnen ausgeübt wird, ſo iſt nur zu wünſchen, daß man die Meiſterwerke nicht punctire, denn ſie verlieren dabei; in Rückſicht auf die andern, beſonders auf viele der modernſten, iſt die Sache an ſich ſehr gleichgiltig, wenn nur die Coloraturen und Paſſagen, punctirt oder nicht punctirt, mit Bravour und Geſchmack ausgeführt werden.

Punctirte Manier (Malerei), das Verfahren der Miniaturmaler durch übereinander geſetzte Puncte Schatten hervorzubringen. — (Kupferſtecherkunſt) ſ. d.

Punta (ital., Muſ.), Spitze; daher con punta d'arco oder colla punta dell' arco, mit der Spitze des Bogens; muſikaliſche Vortragsbezeichnung, welche in den Stimmen für die Violine oft vorkommt, und anzeigt, daß die ſo überſchriebene Stelle mit der Spitze des Bogens, d. h. leicht und mit ſehr kurzen Strichen vorgetragen werden ſoll.

Puppenſpiel (Theater), ſo viel wie Marionetten; ſ. d.

Pyramide (Bauk.), ein ſchief in die Höhe gehendes, von einer breiten Grundfläche nach oben ſich immer mehr verjüngendes und gewöhnlich in eine viereckige Spitze ausgehendes Bauwerk; vergl. Obelisk. — (Malerei.) Die Form in der Compoſition von hiſtoriſchen Gemälden, nach welchen ſowohl im Ganzen, als in jeder einzelnen Gruppe, mehr Baſis als Spitze vorherrſchen muß, da die gerade oder zirkelförmige Form in einem Gemälde eine unnatürliche Wirkung hervorbringen müßte. Die Regel von der Pyramidalform iſt eine alte ſogenannte claſſiſche Malerregel, die aber weder die Griechen kannten, noch Raphael beachtete.

Pyrrhichius (griech., Metrik), der Läufer, aus zwei kurzen Silben beſtehender Wortfuß (◡ ◡); z. B.:

◡ ◡
Pater.

fehlt der deutſchen Sprache in einem zweiſilbigen Worte, weil in jedem zweiſilbigen Worte eine Silbe den Hauptton hat, daher immer zur Urlänge wird; findet ſich aber in mehrſilbigen Wörtern neben einer Länge, z. B.:

— ◡ ◡
Könige.

Pythagoriſche Leier ſ. Octachordum Pythagorae.

Pythiambiſches Maß (Metrik), Versmaß, worin Hexameter mit jambiſchen Verſen wechſeln; z. B.:

Ausgeraſ't hat endlich der Oſt mit ruſſiſchem Mißhauch,
Und leiſer lärmt des Ofens Brand.

Q.

Quadrille (franz., Muſ. u. Tanzk.), gewöhnlicher Contredanse, geſelliger Tanz in Frankreich, der von vier Paaren, die ſich einander gegenüber im Viereck aufſtellen, ausgeführt wird. Die Melodie dieſes Tanzes iſt in einen lebhaften $\frac{2}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt geſetzt, und beſteht aus zwei oder mehren Repriſen, jede zu acht, zwölf oder ſechzehn Takten. Die Figuren bleiben faſt immer dieſelben, aber die Tänzer haben Gelegenheit, ſich durch kunſtreiche Schritte auszuzeichnen.

Quadro (ital., Bauk.), Viereck, daher der Würfel eines Poſtamentes.

Quälen (Malerei), durch Uebertreibung das Kunſtwerk verderben, daher heißt eine Figur quälen ſo viel, als derſelben eine unnatürliche Stellung geben; die Farbe quälen, durch zu ſtarke Zerreibung mit dem Pinſel, oder durch unbeholfene Miſchung der Friſche und dem Glanze ſchaden, und die ganze Compoſition heißt gequält, wenn der Maler mehr Bewegung zu geben affectirt, als der Gegenſtand erlaubt.

Quantität (Metrik). So einfach und beſtimmt der Begriff von langen und kurzen Silben in der Grammatik iſt, ſo vielfach, ſo verſchieden, oft auf den kleinſten Nüancen beruhend, iſt derſelbe in der Proſodie und Metrik. Sowohl in der Poeſie, als auch in der Muſik, beſtimmt erſt das Metrum oder der Takt, wie lang oder kurz eine Silbe ſei, wodurch denn das eigentliche rhythmiſche Silbenmaß entſteht. Wie weit ſich hier die Freiheit der Modulation erſtrecken darf, und welche Silben als abſolut kurz oder lang anzunehmen ſeien, war ſchon oft Gegenſtand ſcharfſinniger Forſchungen, ohne daß man indeſſen zu dem Hauptzweck gekommen wäre, ein allgemein geltendes Schema für alle Fälle aufzuſtellen. Jedoch haben die meiſten derſelben ſehr wichtige Reſultate gelie-

fert, die ſich durch practiſche Brauchbarkeit zu allgemeinen Regeln erhoben haben, und wovon die wichtigſten, nach Enk's inſtructiver Zuſammenſtellung, hier folgen: Jedes einſilbige Wort iſt, für ſich genommen, lang, oder vielmehr ohne alles Maß, indem die Länge und Kürze nur aus der Verbindung der Silben, aus ihrer Stellung, ihrem Verhältniſſe gegen einander entſteht. Im Deutſchen ſind ferner alle Silben lang, welche in der Zuſammenſtellung für den Verſtand bedeutender ſind, als die neben ihnen ſtehenden; das Hauptwort iſt bedeutender als das Bei- oder Beſchaffenheitswort, außer wenn es als Anhangſilbe in einem zuſammengeſetzten Worte ſteht, wie z. B.:

Goldſtaub, Eichbaum, Grashalm;

mindeſtens darf der kurze Accent in dieſem Falle nie auf die erſte Silbe kommen. Ein langer Vocal oder Diphthong macht die Silbe lang, wird aber, wie im Griechiſchen, willkürlich, wenn unmittelbar ein zweiter Vocal darauf folgt; z. B.: bei euch, bei uns. Ob eine Silbe aber poſitiv proſodiſche Länge oder Kürze habe, ſagt Enk in ſeiner kleinen, aber gehaltreichen Schrift: »über deutſche Zeitmeſſung,« läßt ſich nur dann feſtſetzen, wenn man ſie nach den Beſtimmungen geprüft hat, welche auf ein längeres oder kürzeres Verweilen der Stimme bei dem natürlichen — weder willkürlich dehnenden, noch beſchleunigenden — Ausſprechen derſelben einen merkbaren Einfluß ausüben. Die meiſte Länge gibt einer Silbe der aus dem volltönenden A und dem tieftönenden U zuſammengeſetzte Diphthong Au. Darauf folgt Ui, in welchen der an ſich lange Vocal durch das darauf folgende I noch gedehnt wird. O iſt nach dem Urtheile großer Sprachkenner ſchwerer auszuſprechen als A, daher denn auch Oe länger iſt als Ae. Eben deßhalb iſt Ie länger als Ei, da bei erſterer Zuſammenſtellung das I durch das nachfolgende E ein längeres Zeitmaß erhielt. Uebrigens ſind, wie bereits angedeutet, die langen und kurzen Silben nur in ſehr weitem Begriffe grammatikaliſch zu beſtimmen; ſie werden hauptſächlich durch die richtige Anwendung des Accentes bedingt, welcher ſich wieder in den logiſchen und rhythmiſchen theilt. Grammatikaliſch betrachtet, ſind alle Ableitungs- und Biegungsſilben, welche E oder I zum Vocale haben, kurz, wie z. B. Be, de, le, ge, ten, mi, ſi ꝛc., mit dem Accente aber werden ſie lang, z. B. Becher, Demuth, leſen, gegen, Tenne, miſchen, Fiſcher ꝛc.; ja accentuirte Silben von auch nur einem Buchſtaben oder Diphthong behaupten eine überwiegende Dauer, gegen unaccentuirte von zwei oder auch mehren Buchſtaben, wie z. B. Auguſt, Adolf, Ode, Eulen ꝛc., wo hingegen der Accent noch eine größere Kraft äußert, wenn er der Kürze nachfolgt, und beſonders ſchwer und

voll am Schluſſe eines Wortes austönt, wie in: klang, entſchwebt, verglüht ꝛc.; vorzüglich iſt dieſes bei den Zeitwörtern der Fall, wo ſich die ganze Bedeutung des Wortes gleichſam in der letzten Silbe concentrirt. Die Beſtimmung des grammatiſchen Accentes, auf der poſitiven Bedeutung einer oder der andern Silbe beruhend, iſt demnach die einfachſte, und niemand, der den Geiſt der Sprache vollkommen inne hat, wird leicht gegen dieſelbe verſtoßen. Anders und ſchwieriger aber verhält es ſich mit dem oratoriſchen Accent, eigentlich die zweite Unterabtheilung des logiſchen, wie der grammatiſche die erſte, und noch ſchwieriger mit dem rhythmiſchen. Der oratoriſche Accent muß nothwendig ſowohl in der Poeſie als Proſa auf jene Silben kommen, auf welche der Dichter das größte Gewicht zur richtigen Auffaſſung des wahren Sinnes ſeiner Dichtung legte, und hier iſt die bloße Kenntniß des Geiſtes einer Sprache nicht hinreichend, hier handelt es ſich nicht um die richtige Bedeutung, den grammatiſchen Werth dieſer oder jener Silbe; die richtige Accentuirung muß hier auf der Empfindung, auf dem richtigen Gefühle der, dem Geiſte des Dichters conformen, Auffaſſung der Idee beruhen; die natürliche, der Sprache gemäße Länge und Kürze der Silben bleibt hier oftmals ganz unbeachtet, ja in manchen Fällen legt ſich der Accent mit ſolchem Nachdruck auf eine Silbe, daß ſie ſo zu ſagen iſolirt, d. h. ganz außer das proſodiſche Maß geſtellt wird. Ein Beiſpiel dieſer Art bildet der Klopſtock'ſche Vers:

Rüſte mit deinem Feuer ſie, du, der die Tiefen der Gottheit
Schaut ꝛc.

Beiſpiele der richtigen Anwendung der oratoriſchen Accentuirung ſind vor Allen die bekannten Verſe aus Schiller's Wallenſtein:

Von dem Kaiſer nicht
Erhielten wir den Wallenſtein zum Feldherrn,
So iſt es nicht, ſo nicht!

dann

So ſchwör auch ich, ſo wahr ich Königin
Des Elfenreichs ꝛc.

Wieland's Oberon.

Da rief's in mir, die iſt es, und du warſt's.

Richtige Auffaſſung des Sinnes dieſer angeführten Stellen wird unwillkürlich den Declamator veranlaſſen, den bezeichneten Silben proſodiſche Länge zu geben, ihre Stellung ſei übrigens wie ſie wolle. Bei dem rhythmiſchen Accente iſt es hingegen ungleich ſchwieriger, ſein Verhältniß zur proſodiſchen Meſſung zu beſtimmen. Man darf unbedenklich behaupten, daß in dem Mangel einer feſten Anſicht über den Einfluß des rhythmiſchen Accentes in der deutſchen Sprache einer der vorzüglichſten Gründe des Schwankens

und der Unbeſtimmtheit unſerer Proſodie liege. Was in Beziehung auf den rhythmiſchen Accent für die antiken Sprachen gilt, in welchen, als durchaus quantitirenden, der Accent eine nur ſehr untergeordnete Rolle ſpielt, das wird nicht unbedingt auch für die deutſche Sprache gelten können, in welcher der Accent mit ſtrenger Conſequenz vorherrſcht, und die nur zum Theil eine quantitirende genannt werden kann; nicht für eine Sprache, in der oft, nicht nur zwei oder drei, ſondern auch vier oder fünf Conſonanten auf einen Vocal kommen, z. B. ſchwebſt, ſchwingt, ſchwarz, ſchmerzt ꝛc., und in der nicht nur die Anzahl Silben von veränderlicher Quantität an ſich ſelbſt ſehr groß iſt, ſondern gerade diejenigen Wörter und Silben, welche am häufigſten vorkommen, und öfters zu vieren, fünfen und ſechſen zuſammentreffen, wie Fürwörter, Zeitwörter, Ableitungs- und zum Theil Biegungsſilben einer unveränderlichen Quantität ermangeln. Allerdings erſcheint die Forderung unſtatthaft, daß der rhythmiſche Accent allenthalben mit dem Sprachaccent übereinſtimme; doch darf auch jener mit dieſen nirgends in einen Widerſpruch treten, und hier iſt die Gränze ſo äußerſt ſcharf gezogen, daß zur genauen Beſtimmung derſelben faſt keine Theorie ausreicht, und ſie wird um ſo ſchwieriger, da die Meſſung hier weder durch den Sinn bedingt wird, noch bei der unvollkommenen Quantität unſerer Sprache durch das Ohr vollſtändig bedingt werden kann. Enk äußert ſich hierüber folgendermaßen ſehr ſcharfſinnig: Der Accent gibt der Silbe (wie auch bereits erwähnt) nur dann proſodiſche Länge, wenn er ſich mit hinreichender Entſchiedenheit herausſtellt, d. i. einer Silbe gegen einer andern ein Uebergewicht von Begriffswerth gibt. Allein ſein Einfluß hört darum dort noch nicht auf, wo dieſes nicht der Fall iſt. Der Grund des Einfluſſes der Silbenpoſition liegt nämlich keineswegs in dem bloßen Contraſt, vermöge deſſen die Kraft überall neben der Schwäche hervortritt, ſondern es iſt der nämliche, welcher bei dem Einfluſſe des rhythmiſchen Accentes obwaltet. Die im Verhältniſſe zu einer überwiegenden Länge kürzere Silbe verliert gegen dieſe an ihrer Dauer; und dieſer Verluſt kommt, vermöge des merkbaren Intervalles zwiſchen beiden, der Länge, als dem kräftigeren Moment zu Gute. Selbſt bei Silben von ganz gleicher Meſſung findet ein Quantitätsverhältniß Statt, bei welchem die zweite gegen die erſte etwas von ihrem Maße verliert, was leicht erkennbar iſt, wenn ſolche Silben außer allem rhythmiſchen Verhältniß geleſen werden; z. B. wenn denn (alles vergeblich iſt); der des (Zaubers Ueberdrüſſige) ꝛc., obwohl bei Silben von gleicher Meſſung der Einfluß des rhythmiſchen Accentes als der bedeutendere erſcheint. Daß aber der Einfluß der Silbenpoſition nicht nur überall neben dem des rhythmiſchen Accentes

hergehe, ſondern im Allgemeinen ihn überwiege, beweiſt ſich dadurch, daß veränderliche Silben, welchen weder die arſiſche Stellung für ſich allein Länge, noch die Thetiſche Kürze zu geben vermag, kraft ihres Quantitätsverhältniſſes zu andern Silben, ſowohl kurz als lang werden können. Außer den gewöhnlichen Meſſungen der Länge und Kürze der Silben, ſind nach demſelben Schriftſteller noch folgende Meſſungen zu beachten: 1) Die Ueberlänge, welche über das Maß der gewöhnlichen Länge hinausgeht; dieſe findet in folgenden Fällen Statt: a) Bei jeder für ſich ſtehenden vollkommenen Einzellänge, auf welche ſich der Accent legt, z. B.:

Lebt wohl, ſeid froh, fort hört ꝛc.;

ſo auch bei jeder accentuirten Einzellänge auf der erſten Stelle eines Choriambus; z. B.:

Wo der Goldthron und der Prachtobelisk
Hinſtürzt in den Staub.

b) Jedes einſilbige accentuirte Nenn-, Zahl-, Für- und Nebenwort bei einer vollkommenen Länge oder einer zweiten Ueberlänge, wenn es als Beſtimmungswort den Hauptton erhält; z. B.:

Eichbaum, Bergſturz, Dreiklang ꝛc.

c) Die einſilbigen trennbaren Präpoſitionen: an, auf, aus, bei, durch, für, her, hin, in, mit, noch, um, im, vor, zu; die zum Theil verkürzten, zum Theil einen Stamm enthaltenden Vorſetzſilben: ab, dar, da, ein, los, niß; ſo wie die Intenſiva: All, Erz und Ur, wenn ſie von einer vollkommenen Länge oder einer Ueberlänge den Hauptton haben. Uebrigens bleibt die Beſtimmung dieſer Meſſung noch immer ziemlich ſchwankend, da es ſich nicht immer, und am wenigſten vor Einzellängen, und vor trochäiſchen Wortfüßen, — eher vor daktyliſchen — mit hinreichender Beſtimmtheit darſtellt, ob der Accent auf der Präpoſition oder der Vorſetzſilbe, oder auf der mit dieſer verbundenen Länge liege. Im letztern Fall erhält indeſſen dieſe die Ueberlänge; z. B.:

Umſtürmt, mißkannt, allmächtig, unkräftig.

d) Jede auf eine Kürze folgende hochtonige Endſilbe, z. B.:

Wohlan, entflieh, verdirb ꝛc.;

eben ſo jede zu einem Zeitwort gehörige, aber getrennt ihm vorhergehende oder nachfolgende Präpoſition, z. B.:

Folge mir nach! — Auf in den Himmel dringt heißes Gebet.

e) Jede vollkommene Länge, auf welche der Redeton fällt, z. B.:

Alſo wollt ihr nun heim zum lieben Lande der Väter
Fliehn ꝛc.

2) Die unveränderliche oder vollkommene Länge; dieſe kann nie kurz werden und nur in einzelnen Fällen die Kürze repräſentiren. Dazu gehören: a) jedes einzelne für ſich beſtehende Nennwort; b) in mehrſilbigen Wörtern jede accentuirte, einen Stamm enthaltende Silbe vor einer Kürze; c) die einſilbigen nebentonigen Nenn- und Nebenwörter, wenn ſie an ein anderes Wort angehängt werden, und ihnen eine unvollkommene Länge oder Kürze vorhergeht; d) das einſilbige Zahlwort; e) die Fürwörter welch', ſolch', ſelbſt, dieß, und mein, dein, ſein, als Umſtandswörter; f) die einſilbigen Biegungen der vollſtändigen ſowohl, als der unvollſtändigen Zeitwörter, ſo wie die zuſammen gezogenen Biegungen der Hilfszeitwörter, z. B. blüht, ſieht, ſprichſt, mußt, ſeiſt ꝛc.; g) die von einem Beſchaffenheitswort hergeleiteten Nebenwörter, dann alle die durch erkennbare Herleitung oder durch höheren Conſonantengehalt ſich auszeichnen, wie z. B. flugs, ſtracks, meiſt, ſchwer ꝛc.; h) die trennbaren Vorwörter, ſo wie die Vorſetzſilben und Intenſive, wenn ſie vor einer Kürze den Accent haben; z. B.:

Mißvergnügt, allzuoft, ungefähr;

i) die Conjunctionen denn, weil, zwar; endlich k) jede unvollkommene Länge oder Kürze, auf welche der oratoriſche Accent fällt, z. B.:

Auch er war mit verflochten.

3) Die veränderliche oder unvollkommene Länge, welche unter gewiſſen Bedingungen auch zur Kürze werden kann, haben a) der Artikel, wenn er die Stelle des Relativs vertritt; b) die ſchwächeren Biegungen der Hilfszeitwörter, ſo wie: bin, hat, iſt ꝛc.; c) die Fürwörter: mein, dein, ſein, kein, uns, euch, wer, wem, wen, was, das; d) die Nebenwörter, welche wegen ihres bedeutenden Begriffwerthes oder Conſonantengehaltes ſich mehr zur Länge als zur Kürze neigen, bei welcher Beſtimmung auch das Ohr Sitz und Stimme erhält; ſo z. B. klingt ſehr, des beſchleunigenden Ziſchlautes wegen, offenbar kürzer als mehr; e) die Conjunctionen: denn, wenn, als, auch, doch, noch ꝛc.; f) die Anhängeſilben: angs, and, heit, bar, heit, keit, niß, ſchaft, ung, wart, wärts ꝛc., in zweiſilbigen Wörtern. 4) Die veränderliche oder unvollkommene Kürze, welche unter beſtimmten Bedingungen auch Länge werden kann, haben a) die Fürwörter: ich, du, wir, ihr, ſie, man ꝛc.; b) die Nebenwörter von geringerem Conſonantengehalt, wie: bis, nun, ja, oft, gar ꝛc.;

c) die trennbaren und allein ſtehenden Präpoſitionen, z. B. ab, an, auf, aus, für, im, in, ob, ſo, um ꝛc.; d) die Bindewörter: da, je, ab, wo ꝛc.; e) die Vorſetzſilben: bar, barm, will ꝛc.; f) die Ableitungsſilben: end, eln, err, ert, fach, ſal ꝛc.; g) jede zweite Ableitungsſilbe, z. B. muthiger, und deren Biegungen. 5) Die unveränderliche oder vollkommene Kürze, welche nie zur Länge wird, und nur ſelten dieſelbe repräſentiren kann, haben endlich a) die Nennwörter, welche in der Zuſammenſetzung eine accentuirte Endſilbe nach ſich haben, z. B.:

Flötiſt, Pärviſt ꝛc.;

b) der unbeſtimmte und der beſtimmte Artikel, ſo wie das unbeſtimmte Fürwort: es; c) die untrennbaren Vorwörter vor einer vollkommenen Länge oder Ueberlänge, z. B.:

ve̊rgehn, ze̊rfällt ꝛc.;

d) die Ableitungsſilben: em, en, er, el, tel, ten, ſen, ich, ig, nich ꝛc., wenn ſie dem Stamme unmittelbar nachfolgen; z. B.:

feierli̊ch, trauri̊g, walte̊n ꝛc.;

e) die Verkleinerungsſilben: chen und lein; f) jede dem Stamm unmittelbar nachfolgende Biegungsſilbe. — Nach dieſen ſcharfſinnigen Regeln läßt ſich die Länge und Kürze der Silben ins Allgemeine ziemlich richtig und klar beſtimmen; Beiſpiele dafür wären in unermeßlicher Menge anzuführen, gehören jedoch mehr in ein Lehr- als Wörterbuch. Durch den Sinn einer Dichtung bedingte Ausnahmen finden ſich freilich auch ziemlich häufig, dieſe aber zu erkennen und dem Geiſte der Dichtung gemäß zu betonen, iſt Sache des Geſchmackes und der richtigen Auffaſſung deſſelben. Noch iſt aber nöthig zu bemerken, daß fremde Wörter, die in der deutſchen Sprache einheimiſch geworden ſind, entweder, wie in der Sprache, aus welcher ſie entlehnt ſind, betont werden, oder wie es der im Deutſchen einmal herrſchendr Gebrauch fordert, der ſich an kein beſtimmtes Geſetz bindet, und daher auch keinen Regeln unterliegt; ſo z. B. findet man nicht nur fremde Wörter ähnlicher Art auf ganz verſchiedene Weiſe betont, wie

Híſtorie, vierſilbig, und Theoríe, dreiſilbig;

ſondern auch bei einem und demſelben Worte iſt der Sprachgebrauch oft ſchwankend, wie bei

Áltar oder Altár, Pálaſt oder Paláſt, Metáphyſik oder Metaphýſik ꝛc.;

ja ſelbſt Wörter aus deutſchem Stamme, aber mit fremdartiger Endung, erhalten, nach der Analogie der gleich endenden Fremd-

wörter, die Länge auf die Nebenſilbe, während die Hauptſilbe kurz bleibt, ſo wie bei

Soldát, Glaſúr, ſtudíren, ſchattíren ꝛc.

Schließlich bleibt es wohl unbezweifelt, daß auch in der deutſchen Sprache ein ſich beſtimmt ausſprechendes Verhältniß vorhanden ſei; das Quantitätsverhältniß muß jedoch noch vielfach und ſorgfältig geprüft werden, wenn wir endlich zu einer der Willkür entnommenen Zeitmeſſung gelangen ſollen; ein Ziel, das, wie Enk ſehr richtig bemerkt, demjenigen nicht unbedeutend ſcheinen wird, der bei dem Begriff von metriſcher Vollendung an mehr, als an die bloße Befriedigung des Ohres zu denken gewohnt iſt, und welches vielleicht nur dann als vollkommen erreichbar vorauszuſetzen ſeyn möchte, wenn die deutſche Sprache einmal zu einer feſten Stabilität gelangt, und ſowohl Orthographie als auch ſelbſt Grammatik nicht mehr der Willkür jedes Einzelnen überlaſſen iſt. S. a. Accent, Metrum, Proſodie und Rhythmik.

Quarte (Muſ.), die vierte Stufe vom Grundtone aufwärts, oder überhaupt ein Intervall von vier Stufen. Da in beiden Fällen ſowohl die tiefere als höhere Note durch Kreuze erhöhet, oder durch Be erniedert werden können, ſo hat man drei Gattungen von Quarten angenommen; nämlich die reine, z. B. c, f, welche aus 2½ Tönen, die verminderte, cis, f oder c, fes (eigentlich eine große Terze), welche aus einem ganzen Tone und zwei halben Tönen, und die übermäßige c, fis oder ces, f, welche aus drei Tönen beſteht und einſt Tritonus genannt wurde. Einige ſehen die Quarte, weil ſie nur eine umgekehrte Quinte iſt, und zum Grundton im einfachen Verhältniſſe von 3:4 ſteht, als eine Conſonanz an, während ſie Andere, da ſie nur eine Aufhaltung der Terze des folgenden Accordes iſt, als Diſſonanz betrachten. Beide Theile haben von ihrem Geſichtspuncte aus Recht. Denkt man ſich zur Quarte c, f die umgekehrte Quinte f dazu, ſo iſt die Quarte eine Conſonanz, nämlich die Octave des zum Grundtone gewordenen f. Betrachtet man aber die Quarte f nur in Rückſicht des Tones c, ſo bildet der Zuſammenklang f c keinen Ruhepunct, auf welchem das Ohr mit Befriedigung verweilt, ſondern aus f muß e werden, folglich iſt die Quarte eine Diſſonanz. Als Beweis, daß die Quarte zwiſchen Conſonanz und Diſſonanz die Mitte hält, mag angeführt werden, daß eine Folge von Quarten mit beigefügter Unterſexte zuläßig und wohlklingend iſt.

Quartett (Muſ.), ein Tonſtück für vier concertirende Singſtimmen oder Inſtrumente mit oder ohne Begleitung; im engeren Sinne ein für zwei Violinen, Viola und Violoncell componirtes Muſikſtück, das jetzt meiſtens aus vier Sätzen, nämlich einem

erſten Allegro, dem zuweilen ein kurzes Adagio als Introduction vorangeht, einem Andante oder Adagio, einem Menuetto oder Scherzo, und einem Rondo oder Finale in lebhafter Bewegung beſteht. Man unterſcheidet die Soloquartetten, in welchen nur eine Stimme vorherrſcht, z. B. die erſte Violine oder das Violoncell, während die andern ſie bloß begleiten, von den concertirenden Quartetten, in welchen ſich die Stimmen im wahrhaften vierſtimmigen Satze verſchiedenartig und kunſtreich verflechten. Ein Quartett, in welchem die verſchiedenen Stimmen nur abwechſelnd Bruchſtücke von Melodien und Paſſagen vortragen, iſt aber noch darum kein concertirendes Quartett, ſondern höchſtens nur eine Gattung dialogiſirter Sonate. Man hat auch Quartette für Blasinſtrumente allein, z. B. Oboe, Clarinette, Fagott und Horn verſucht, ſie ſind ſtets dürftig ausgefallen, und haben wie eine ſchlechte Harmoniemuſik geklungen; man hat Blas- und Saiteninſtrumente in Quartette vereiniget, die Wirkung war ſelten entſprechend, wenn nicht die Virtuoſität irgend eines Künſtlers in einer Concertinoartig gehaltenen Compoſition mit dürftiger Begleitung ſehr glänzend hervorgetreten iſt; am beſten haben ſich noch die Quartette für Fortepiano mit Violine, Viola und Violoncell ausgenommen, in welcher Gattung Mozart Treffliches geliefert hat. Ein gutes Quartett iſt ein großes Kunſtwerk, und die Gedanken, die es fordert, müſſen an Gehalt höher ſtehen, als jene, welche die Sonate heiſcht, ohne jedoch in das Gebiet der Symphonie hinüber zu ſtreifen. — (Metrik.) Auch Quadernario, jede von den zwei Strophen zu vier Zeilen in der erſten Abtheilung des Sonetts (ſ. d.).

Quartettbegleitung, die Begleitung von zwei Violinen, einer Viola und einem Violoncell, welchen zuweilen als Verſtärkung ein Contrabaß beigefügt wird.

Quartſeptimenaccord. Dieſer durch $\frac{7}{4}$ jederzeit bezeichnete Accord kann auf zweierlei Weiſe entſtehen: 1) Als erſte Umkehrung des Quintquartenaccordes, wenn nämlich die Quinte zum Grundtone wird, iſt gewöhnlich im vierſtimmigen Satze der Grundton verdoppelt, z. B. g c f g, und die Auflöſung der Diſſonanz kann entweder nach Umſtänden dadurch erfolgen, daß die Septime um eine Stufe herabſchreitet, woraus der $\frac{6}{4}$-Accord entſteht, der dann zum vollkommenen g-Accord und ſpäter zum Dreiklange auf c wird, oder die Quarte c wird zur Terze h, und der c dur-Dreiklang folgt unmittelbar. Zuweilen geſellt ſich die Terze zum Quartſeptimenaccord, z. B. d f g c, die Septime wird zur Sexte, und der c dur-Dreiklang ſchließt das Ganze. 2) Kann aber die Quarte als Undecime durch den um eine Quinte tiefer geſetzten Baß angeſehen werden, z. B. g f c, ſo kann ſie nicht mehr als eine umgekehrte Quinte wie im erſten Falle angeſehen werden, ſondern wird

zur Hauptdiſſonanz, die von der Septime als Nebendiſſonanz begleitet iſt, und muß bei der Auflöſung zur Terze h werden, worauf erſt durch die herabſchreitende Septime und die heraufſchreitende Terze der c-Dreiklang erfolgt. Wäre indeſſen die Septime g groß, hier fis, ſo würde ſich die Quarte herab in h, die Septime hinauf in g auflöſen und der g-Dreiklang folgen, mag die Quinte d mit angeſchlagen worden ſeyn oder nicht.

Quatrain (franz., Poetik), theils ein kleines ſelbſtändiges Gedichtchen von vier Zeilen, theils eine ſolche Gedichtſtrophe; auch wie Quartett und Quadrenario die vierzeilige Abtheilung des Sonetts.

Quatricinium (lat., Muſ.), kleine vierſtimmige Stücke für vier Hörner oder Trompeten.

Quatricroma, die 64theilige Note oder Pauſe.

Querpfeife, auch Feldpfeife, Schweizerpfeife, iſt das bekannte flötenartige Inſtrument, welches, von der Trommel begleitet, ehemals die ganze Feldmuſik der Infanterieregimenter ausmachte. Es wird wie die Flöte geſpielt, hat aber eine durchgehends gleiche Bohrung, ſechs Tonlöcher und keine Klappen. Es klingt um eine Octave höher als die Flöte, und hat einen ſtärkern und ſchärfern Ton. Sein Umfang iſt vom zwei- bis zum viergeſtrichenen d, die Töne fis, gis und cis klingen meiſtens unrein, und die Querpfeife ſelbſt ſtimmt ſelten gut, weßwegen ſie nur mehr ſehr ſelten bei der Militärmuſik angewendet wird.

Querſtand ſ. Unharmoniſcher Querſtand.

Quintabſatz oder Aenderungsabſatz, die Halbcadenz, d. i. jener Theil der muſikaliſchen Periode, deſſen Cäſur auf den Dreiklang der Dominante fällt; ſ. Satz.

Quintaton, eine der gewöhnlichſten und ſchönſten Stimmen der Orgel; beſteht aus einem gedeckten Flötenwerk von enger Menſur, mit einem offenen Röhrchen im Deckel, und mit jedem Tone dieſes Regiſters ertönt zugleich, jedoch ſanft, die reine Quinte desſelben mit. Quintengänge ſind in der Regel verboten, hier aber, wie natürlich, unvermeidlich. Daß ſie indeſſen im gegenwärtigen Falle keine unangenehme Wirkung machen, rührt daher, weil ſie nur als miterklingende Töne, harmonikaähnlich, wirken, und die Sympathie der Töne, welche in der Natur des Klanges gegründet iſt, ihre Macht ausübt.

Quinta toni, ſo viel wie Dominante; ſ. d.

Quinte, die fünfte Klangſtufe vom Grundtone aufwärts. So wie die Octave das erſte, iſt die Quinte das zweite der conſonirenden Intervalle, das ſich zur Tonica wie 2:3 verhält. Es gibt Quinten von dreierlei Gattungen; die reine, wie c, g, d, a u. ſ. w.; die verminderte, z. B. cis g oder d, as, welche man auch oft zuweilen falſche Quinte nennt, und die übermäßige, z. B. c, gis, des, a. Durch Grundton und Quinte iſt zwar die Tonart

feſtgeſetzt, doch beſtimmt erſt die große oder kleine Terz der Tonica, ob ſie Dur oder Moll ſeyn wird. Quinte nennt man ferner eine Orgelſtimme, welche die Quinte von jedem Ton angibt; es iſt eine Modificirung des unter dem Namen Quintaton bekannten Regiſters. Endlich nennen einige die E-Saite der Violine, wiewohl unrichtig, die Quinte. Die Quinten ſpielen bei der gleichſchwebenden Temperatur eine Hauptrolle, weßwegen Orgelbauer und Claviermacher bei der Stimmung ihrer Inſtrumente ihr beſonderes Augenmerk auf ſie richten müſſen.

Quintenfolgen, Quintengänge ſ. Octaven und Octavengänge.

Quintenfuge iſt diejenige, in welcher der Gefährte dem Führer in der Quinte nachfolgt, ſie iſt die natürlichſte und gewöhnlichſte; ſ. Fuge.

Quinte halten. Man ſagt, daß zwei Violin-, Viola- oder Violoncellſaiten die Quinte halten, wenn ſie, rein geſtimmt, in allen Lagen die Quinte richtig angeben; z. B. wenn auf a und e die Quinten d a oder e h noch richtig ſind. Dieß hängt nicht allein von der Güte jeder einzelnen Saite, für ſich allein genommen, ab, ſondern beruht noch mehr auf dem Verhältniſſe der Saiten zu einander, weßwegen auch die Geigenmacher ein eigenes Inſtrument haben, um die Dicke der Saiten abzumeſſen, und auf dieſe Art das wahre Verhältniß hervorzubringen.

Quintenzirkel. Wenn man vom Grundtone des Stammaccordes c dur oder von a als Grundton des correſpondirenden Accordes a moll ausgehend, quintenweiſe aufſteigt, und zwar in dur von c zu g, von g zu d, von d zu a u. ſ. w., in moll von a zu e, von e zu h u. ſ. w., ſo durchläuft man alle zwölf harten und weichen Tonarten. Daſſelbe findet Statt, wenn man von c und a die Quarte aufwärts oder die Quinte abwärts nimmt, und ſo fortfährt, bis man wieder zu c und a gelangt iſt, nur daß man im erſten Falle von c oder a durch die Kreuztöne zu den Be-Tönen gelangt, während man im zweiten umgekehrt verfährt, und mit den Be-Tonarten beginnt. Wird nun dieſe doppelte Reiſe durch die Töne mittelſt eines Zirkels dargeſtellt, der in zwölf Theile getheilt iſt, deren jeder den Grundton einer Tonart, ihren Namen und ihre Vorzeichnung erhält, ſo heißt man dieß einen Quinten- oder Quartenzirkel, je nachdem man einem dieſer beiden Intervalle gefolgt iſt.

Quintett (Muſ.), ein Tonſtück für fünf concertirende Stimmen oder Inſtrumente, mit oder ohne Begleitung. Ueber Einrichtung des Quintettes gilt das im Artikel Quartett Geſagte, nur daß der Stil des Quintettes etwas grandioſer iſt, und das hinzugekommene Inſtrument neue Combinationen veranlaßt und größere Effecte möglich macht.

Quintole (Muſik), die fünf gleichen Noten, in welche eine Hauptnote des Taktes zergliedert wird; man bezeichnet ſie gewöhnlich mit der Zahl 5. So werden die Viertelnoten oft in ſechzehntheilige Quintolen aufgelöſt; ſeltener die halben Noten in fünf Achtel, oder die ganzen Noten in fünf Viertelnoten. Kleinere als ſechzehntheilige Quintolen kommen auch oft vor. Ihr ganz gleicher Vortrag fordert viele Uebung, manche ſpielen ſie holprig, und kommen dabei aus dem Takte, was eine ſchlechte Wirkung macht.

Quintquartenaccord (Muſ.), ein diſſonirender Accord, der aus dem Grundtone, deſſen Quinte und Quarte beſteht. Die Quarte iſt die Diſſonanz, weil ſie eine Aufhaltung der Terze des darauf folgenden Dreiklanges iſt, weßwegen ſie ſich auch abwärts in dieſe Terz auflöſt. Eigentlich entſteht der Quintquarten- aus dem Sextquartenaccord, wenn nämlich die Sexte zur Quinte herabſchreitet, während die Quarte liegen bleibt; folglich iſt der Zuſammenklang der Quinte und Quarte nur eine Verzögerung der Auflöſung des Sextquartenaccordes.

Quodlibet (von quod libet, was beliebt; Aeſth.), eine zu einem ſcherzhaften Ganzen gebildete Zuſammenſetzung kleiner verſchiedenartiger Dinge aus dem Gebiete der Ton-, Dicht- oder Malerkunſt. Die komiſche Wirkung in dieſer Miſchung beruht hauptſächlich auf dem überraſchenden Contraſt. Von einem inneren Zuſammenhange oder ſonſtigen Kunſterforderniſſen kann, beſonders bei ſolchen Miſchungen, keine Rede ſeyn, da ſie keinen andern Zweck haben, als durch frappanten Scenenwechſel, durch Vorführung theils bekannter, theils unbekannter Gegenſtände, Melodien ꝛc. das Zwerchfell zu erſchüttern und flüchtige Unterhaltung zu gewähren. Als Inſtrumentalſtück iſt Quodlibet beiläufig mit Pot-pourri gleichbedeutend, nur daß im Erſtern faſt ausſchließlich Volksmelodien verwendet und gehört werden.

R.

R. (Muſ.), bedeutet zuweilen Ripieno, z. B. soprano R.; in Clavierſtücken bezeichnet dieſer Buchſtabe oder R. H. die mit der rechten Hand zu ſpielenden Stellen.

Radiren, radirte Manier (von radire, abkratzen; Graphik), das Einreißen der Zeichnung mittelſt einer ſtählernen Nadel auf die mit Aetzgrund überzogene Platte; ſ. unter Kupferſtecherkunſt.

Räthſel (von rathen; Poetik), die Aufgabe, in dichteriſcher Einkleidung einen Gegenſtand, ohne daß er genannt wird, durch

die Bezeichnung ſeiner Merkmale errathen zu laſſen. Je treffender dieſe Merkmale ſind, und doch nicht erſchöpfend, um das Dunkel nicht ganz zu erhellen; je unbeſtimmter in der Beſtimmtheit, und beſtimmter in der Unbeſtimmtheit die Prädicate gegeben ſind; je poetiſcher die Haltung, und je epigrammatiſcher das Ganze, deſto werthvoller iſt dieſes Spiel des Witzes und Scharfſinnes, und um ſo flacher, je mehr ihm dieſe Eigenſchaften abgehen. Es gibt 1) Buchſtabenräthſel, wenn durch Veränderung, Zuſetzung oder Auslaſſung von Buchſtaben am Anfange des Worts, verſchiedene Worte im verſchiedenen Sinne entſtehen; z. B. Luft, Duft, Kluft, Gruft, Schuft; alſo eine Art Logogriph; ſ. d.; und 2) Silbenräthſel, ſo viel wie Charade; ſ. d. Das eigentliche Räthſel unterſcheidet ſich von der Charade, daß nicht die Kennzeichen der einzelnen Silben, ſondern des ganzen Wortes angegeben werden, daher es auch Worträthſel heißt. Bei den Griechen gab es nach Klearchos ſieben Räthſelarten — Aenigmata — a) Namen von Pflanzen, Thieren ꝛc. ſchnell zu nennen, die ſich mit einerlei Buchſtaben anfangen, in denen gewiſſe Buchſtaben vorkamen oder nicht vorkamen; b) Wörter oder Verſe anzugeben, die mit einer genannten Silbe anfingen oder endigten; c) Verſe zu ſagen, die ſich mit aufgegebenen Wörtern anfingen oder endigten; d) Namen tragiſcher Perſonen von beſtimmter Silbenzahl zu nennen; e) Namen niederer Perſonen oder ſolcher, die nicht mit dem Namen einer Gottheit zuſammengeſetzt waren; f) Namen, die den einer Gottheit in ſich enthielten; g) Namen, die ſich auf gewiſſe Silben endigten. — (Muſik.) Räthſelcanon ſ. Canon.

Rallentando (ital.), langſamer werdend, mit allmählich verzögerter Bewegung; muſikaliſche Vortragsbezeichnung.

Rampe (Bauk.), eine ſchief aufgehende, ſtatt einer Treppe dienende Fläche, die vor einem Gebäude im Freien eine Auffahrt, innerhalb eines Gebäudes aber auch eine romaniſche Treppe genannt wird.

Rasgado (vom Span. rasgar, arpeggiren; Muſ.), das Ritornell der Boleros und Seguidillas, das man auf der Guitarre im Rhythmus und in der Bewegung dieſer Tänze mittelſt Arpeggien, zu welchen nur der über die Saiten hingleitende Daumen verwendet wird, ausführt.

Raſtral, das meſſingene Inſtrument, mit welchem man die Linienſyſteme auf das Notenpapier zieht, und es dadurch zum Notenſchreiben einrichtet. Darum nennt man letzteres auch raſtrirtes Papier; ſ. Notenpapier und Copiſt.

Rationalrechnung (Muſ.), gleichbedeutend mit Canonik, oder die Wiſſenſchaft, welche die Töne als Größen vorſtellt und vergleicht; ſ. Verhältniß der Intervalle.

Re (Muſ.), die zweite Stufe des Hexachordes im Tonſyſteme des Guido von Arezzo. Heut zu Tage nennen die Franzoſen und Italiener den Ton d, Re, und zwar Ré diese, wenn ein Kreuz, Ré bémol, wenn ein Be davorſteht; was wir einfacher mit dis und des bezeichnen.

Realſtimme nannte man vor Zeiten die obligaten Stimmen, um ſie von den Ripien- oder Ausfüllungsſtimmen zu unterſcheiden. Eine Realſtimme iſt ſtets weſentlich, und darf nicht ausgelaſſen werden; ſie hat meiſtens ihren eigenen Geſang, und jeder Ton derſelben iſt zur Modulation nothwendig.

Recenſion (von re, wieder, und censere, ſchätzen), wiederholte Beurtheilung, wird aber für Urtheil überhaupt genommen, beſonders, wenn von Beurtheilung über Gegenſtände der Literatur und Kunſt die Rede iſt. Ueber die Bedingungen zur Fällung eines ſolchen Geſchmackurtheils ſ. Geſchmack und Kritik.

Recitation (lat., Vortrag), in Bezug auf die bloße Rede ſo viel wie Declamation aus dem Gedächtniſſe, auch feierliche Vorleſung, in Beziehung auf den Geſang; ſ. Recitativ.

Recitant, in folgenden Zuſammenſetzungen: dessus récitant, Tenor récitant, Basse récitante, Soloſopran, Solotenor, Solobaß. Cherubini wendet dieſen Ausdruck öfter in ſeinen Meſſen an, ſo wie überhaupt récit eine von einer Solo-, Geſang- oder Inſtrumentalſtimme vorgetragenen Stelle bedeutet.

Recitativ (franz., Aeſth. u. Muſ.), eine geſungene Rede, eine Gattung des Geſanges, die ſich ſehr der Rede nähert, eine muſikaliſche Declamation, die, in Hinſicht auf Vortrag und Accentuirung, ſich ſo viel als möglich der pathetiſchen Declamation anſchmiegt. Man gebraucht das Recitativ ſowohl in der Oper, als im Oratorium und in der Cantate, um Erzählungen und gedrängten Dialog vorzutragen; wogegen Stellen, wo die Empfindung vorwaltet, und, länger anhaltend, ſich in mehren Worten Luft macht, der Arie, dem Duette oder dem Enſembleſtück überhaupt vorbehalten bleiben. So viel wir aus den Schriften der Alten entnehmen können, wurde ihre ganze Poeſie, beſonders die theatraliſche, recitativiſch vorgetragen, was leicht geſchehen konnte, da ihre Sprache ein unabänderlich feſtgeſetztes Metrum beſaß. Anders verhält es ſich mit unſern modernen Sprachen, in welchen der Unterſchied zwiſchen langen und kurzen Silben oft ſchwankend iſt, was auch in den neuen Tondichtungen für den Geſang das Uebergewicht der Muſik über die Poeſie veranlaßt und hervorgebracht hat. Da indeſſen in der Oper z. B. nicht immer auf eine Arie ein Duett oder ein anderes Enſembleſtück folgen, dann ein Chor kommen und dieſem ſich wieder eine Arie anſchließen kann, ſo muß ein Theil der Handlung und des Geſpräches der im Drama

beſchäftigten Perſonen entweder recitativiſch vorgetragen oder auch blos geſprochen werden. Die Vertheidiger des Recitatives behaupten, der Abſtand zwiſchen Muſik und Rede ſei zu groß, die Wahrſcheinlichkeit zu ſehr verletzt, als daß man da abwechſelnd ſingen und reden dürfe; ſei eine Sprache angenommen, ſo müſſe man dabei bleiben, und nicht durch einen unpaſſenden Uebergang ſowohl das Ohr, als den Verſtand beleidigen; darum ſei das Recitativ als Mittelding und Bindungsmittel nothwendig, und dürfe nicht beſeitigt werden. Die Oper, als phantaſtiſches Product überhaupt, braucht und verträgt aber keine ſolche ſtarre Conſequenz. Das ältere Recitativ, bloß von einem, die Accorde anſchlagenden, Violoncelle oder einem Claviere begleitet, ſagt ferner unſeren Ohren nicht mehr zu, und das inſtrumentirte Recitativ unterſcheidet ſich zu wenig von dem taktmäßigen Geſange. Rechnet man hinzu, daß man die Sänger gewöhnlich nicht verſteht, daß durch das moderne Recitativ unvermeidliche Längen herbeigeführt werden, ſo kann man faſt unbedingt der zum Theile geſungenen, zum Theile geſprochenen Oper den Vorzug vor der ſogenannten großen Oper einräumen, beſonders, wenn man ſich über das ſo lange herrſchende Vorurtheil erheben kann, daß in einem größern Werke dieſer Art Alles geſungen werden müſſe. Uebrigens kann in der Oper das Recitativ ſehr oft mit vielem Glücke und großer Wirkung angewendet werden, wenn ſich die Leidenſchaft der handelnden Perſonen ſteigert, und, durch das Vorhergehende erklärt, die Situation von ſelbſt ſpricht. Dann genügt nach der angenommenen Fiction die gewöhnliche Rede nicht mehr, das lyriſche Element wird zu mächtig. Das Recitativ unterſcheidet ſich von der gewöhnlichen Declamation dadurch, daß jede Silbe ihre beſtimmte Intonation hat, die Rede auf Noten geſetzt iſt, welche meiſtens den Regeln der Modulation folgen, und von einer Reihe zuſammen verbundener Accorde, ſei es nun, daß dieſe nur flüchtig angeſchlagen oder ausgehalten werden, unterſtützt iſt. Dagegen unterſcheidet ſich das Recitativ von dem eigentlichen Geſange dadurch, daß es weder gleichförmigen Rhythmus, noch beſtimmte Bewegung des Taktes hat, daß es willkürlich modulirt, und in jeder beliebigen Tonart anfangen und ſchließen kann, vorausgeſetzt, daß die Modulation am Schluſſe des Recitatives mit dem erſten Accorde des darauf folgenden Geſangſtückes nicht in völliger Disharmonie ſteht, wie z. B. ein in d dur ſchließendes Recitativ mit einer in c dur anfangenden Arie. Das Recitativ wird meiſtens im $\frac{4}{4}$ Takte und ohne alle Vorzeichnung geſchrieben; das richtige Gefühl muß die Sänger beim Vortrage desſelben leiten, nur beiläufig bezeichnet der Componiſt durch Viertel-, Achtel-, Sechzehntheil- u. ſ. w. Noten, die Länge oder Kürze der Silben, und ſichert das Zuſam-

menwirken des Sängers mit dem Orcheſter. Das Recitativ haben die ältern Tonſetzer immer als ſillabiſch angeſehn, das heißt, daß jede Silbe ihren entſprechenden Ton haben müſſe, wodurch alle Verzierungen der Melodie beſeitigt wurden. In neuerer Zeit iſt man von dieſer Regel ganz abgewichen. Das Recitativ iſt, allerdings durch Mißbrauch, eben ſo wie die Arie, das Duett u. ſ. w. ein Tummelplatz für die Sänger geworden, auf welchem ſie ihre ganze Kunſtfertigkeit in Rouladen, Läufen u. ſ. w. entfalten, und ſo muß durch Beibehaltung desſelben am Ende doch Monotonie herbeigeführt werden, da das eigentliche Recitativ nirgends mehr gehört wird. Ein Grund mehr, es, wo nicht ganz zu beſeitigen, doch nicht mehr ſo pedantiſch zu poſtuliren. Man hört doch auch in der Oper einen geiſtreichen Dialog gern, und unſere Sänger bringen es wohl eher dahin, dieſen Dialog erträglich zu ſprechen, als uns im Recitativ verſtändlich zu werden. In der komiſchen Oper hat man ſchon lange dieſe Vermiſchung der Muſik und Rede angenommen, ſollen denn unſere ernſthaften Opern auch immer mehr oder weniger langweilig bleiben, und mehr betäuben als ergötzen? — Man unterſcheidet mehre Gattungen des Recitatives: 1) Das einfache, das einſt bloß vom Baſſe begleitet wurde, während der Kapellmeiſter auf dem Claviere die bezifferten Accorde anſchlug, wogegen man es in neuerer Zeit vorgezogen hat, dieſe Accorde arpeggirend vom Violoncell ſpielen zu laſſen. Dieſe Gattung von Recitativ iſt nur noch in Italien gebräuchlich. 2) Das accompagnirte Recitativ, das vom Bogenquartette begleitet wird, welches abwechſelnd entweder Accorde in gehaltenen Noten oder tremulando, oder endlich in einzelnen kräftigen Schlägen vorträgt. 3) Das taktmäßige Recitativ, das eigentlich eine in das Recitativ eingeflochtene Melodie iſt, die beſonders herausgehoben werden ſoll, und meiſtens durch den Eintritt mehrer Blasinſtrumente noch mehr hervortritt. 4) Das obligirte Recitativ (récitatif obligé), darum ſo genannt, weil es einer Arie oder einem Enſembleſtücke als Einleitung dient und daher nicht ausgelaſſen werden darf. Es iſt meiſtens mit Begleitung des ganzen Orcheſters, das die Ritornelle und Zwiſchenſpiele vorträgt. — Allerdings kann in einem wohlgeſetzten und eben ſo geſungenen Recitative die höchſte Leidenſchaft lebendiger hervortreten, als in einer Arie, und große Meiſter haben hierin Meiſterſtücke geliefert, z. B. Mozart im Recitativ Tamino's, im erſten Acte der Zauberflöte; dies entkräftet jedoch das bisher Geſagte um ſo weniger, als nicht das Recitativ überhaupt, ſondern nur die Anwendung desſelben in allen Theilen einer Oper und als Erſatz für die Rede im Allgemeinen, angegriffen, und die Zweckmäßigkeit dieſes Hilfsmittels in Zweifel gezogen worden iſt.

Rede, im weitern Sinne das Sprechen mit Abſicht, der verbundene Ausdruck unſerer Gedanken durch Worte, iſt in engerer Bedeutung als Product der Beredſamkeit (ſ. d.) ein kürzerer oder längerer mündlicher oder wenigſtens als mündlich gedachter Vortrag an einen oder mehre Zuhörer. Die Vorſtellung von Mündlichkeit, welche bei ihr ſtets obwaltet, und ihr Zweck: Bewegung des Zuhörers, iſt ihr Hauptcharakter; daher ſie auch Schott als eine zuſammenhängende Darſtellung der Vorſtellungen des Redenden in Worten bezeichnet, welche ganz dazu geeignet iſt, durch eine gleichmäßige Beſchäftigung des Verſtandes und der Vernunft auf der einen, und der Einbildungskraft und des Gefühlvermögens auf der andern Seite den menſchlichen Willen zu beſtimmen. Die eigentliche, bloß belehrende Proſa wendet ſich an den Verſtand und die Vernunft, ſo daß die Einbildungskraft und das Gefühlvermögen hier nur eine untergeordnete und im Ganzen wenig bedeutende Rolle ſpielen. In der Dichtkunſt herrſcht und waltet die Einbildungskraft und das Gefühl. Die Thätigkeit des Verſtandes und der Vernunft tritt hier nie als eine herrſchende und überwiegende hervor. Die Rede wendet ſich an den denkenden, wie an den fühlenden Menſchen. Die Einbildungskraft übernimmt hier eine vermittelnde Rolle, ſie tritt gleichſam zwiſchen den Verſtand und die Vernunft, und zwiſchen das Gefühlvermögen. Die Beredſamkeit liegt alſo zwiſchen der eigentlichen, belehrenden Proſa und der Poeſie mitten inne, und vereinigt die Klarheit, Deutlichkeit, Beſtimmtheit, Gründlichkeit, mit welcher die eigentliche Proſa Begriffe und Sätze darſtellt, entwickelt und begründet, und die lebendige Anſchaulichkeit, die Fülle, die Kraft der Dichtung zu einem eigenen Ganzen, in den beſtimmten Gränzen, welche der redneriſchen Darſtellung durch ihren Zweck bezeichnet werden. Geht der Zweck der Rede, wie Schott ferner lehrt, darauf hin, den menſchlichen Willen zu gewiſſen Entſchließungen und Handlungen zu beſtimmen, für den Stoff ſeiner Rede zu gewinnen, ſo muß er Alles aufbieten, dafür zu intereſſiren. Mit dieſem Intereſſe, welches der Zuhörer oder Leſer an dem Stoffe ſelbſt empfinden muß, ſteht nun allerdings auch ein Intereſſe an der Form der Darſtellung, an der Art des Vortrags, in der genaueſten Verbindung. Innere Klarheit, Feſtigkeit der Erkenntniß, und wahre Begeiſterung für die Sache, kann dahin führen, lebendiges Intereſſe zu erregen. Aber da die redneriſche Darſtellung nicht bloß, wie die dichteriſche, aus einem mächtigen Drange des Gemüthes, das Innere auszuſprechen und lebendig mitzutheilen, hervorgeht; da der Redner nicht, wie der Dichter, in den Augenblicken des dichteriſchen Schaffens und Bildens, die Frage, ob und wie ſeine Darſtellung auf die Gemüther wirke und ihre Kraft äußern werde? auf ſich beruhen läßt; da die ganze Natur

und der Werth einer Rede auf ihrer Angemeſſenheit zu dem beſtimmten Endzwecke beruht, gewiſſe Wirkung in dem Gemüthe Anderer hervorzubringen, welche in That und Leben übergehen ſollen, und mit dem eigenen Intereſſe, welches der Redner für den Stoff ſeiner Darſtellung empfindet, ein thätiges Beſtreben, eben dieſes Intereſſe in Andern hervorzubringen oder zu beleben, und eine genaue Ueberlegung, wie dieß am leichteſten, ſicherſten, vollkommenſten geſchehen könne, ſich vereinigen muß; ſo liegt es auch nothwendig in der Natur der Rede, daß die Form, welche man der Darſtellung gibt, immer und überall durch die genaueſte Rückſicht auf die Wirkungen, welche die Rede hervorbringen kann und ſoll, beſtimmt und bedingt werde, d. h. daß der Redner nicht nur ſo ſpreche, wie ihn das eigene innige Intereſſe für die Sache zu reden beſeelt, ſondern auch ſo, wie die Sache nach richtigen pſychologiſchen Grundſätzen über die menſchliche Art zu denken, zu empfinden, zu begehren, zu handeln überhaupt, und der eigenthümlichen, geiſtigen Beſchaffenheit des beſtimmten Publicums, welches der Redner zunächſt im Auge hat, gemäß dargeſtellt werden muß, wenn die Vorſtellungen, Ueberzeugungen, Gefühle, Beſtrebungen des Redners in das Gemüth der Leſer oder Zuhörer hinüber geleitet, und alle Hinderniſſe, welche vielleicht bei den letztern (in Hinſicht ihrer Faſſungskraft, ihrer Vorurtheile, ihrer Neigungen und Beſtrebungen) im Wege ſtehen, überwunden werden ſollen. Der Zweck der redneriſchen Darſtellung kann nur dadurch vollkommen erreicht werden, daß der Redner ſein Publicum abſichtlich für die Form der Darſtellung in dreifacher Hinſicht, und zwar in ſittlicher, intellectueller und äſthetiſcher gewinnt und intereſſirt. Aber er betrachtet es keineswegs als ſeinen höchſten und letzten Endzweck, für die Form der Darſtellung zu intereſſiren, er behandelt dieſes Intereſſe einzig und allein als Mittel, um jene lebendige Begeiſterung für die dargeſtellte Sache, welche nothwendig entſtehen muß, wenn der eigentliche beſtimmte Endzweck ſeiner Darſtellung verwirklicht werden ſoll, in den Gemüthern ſeiner Zuhörer oder Leſer hervorzubringen, und intereſſirt für die Form der Darſtellung nur in ſo fern, als jenes Intereſſe an dem dargeſtellten Stoffe, deſſen Belebung und Befeſtigung das Hauptgeſchäft des Redners ausmacht, nothwendig fordert und vorausſetzt, daß ſein Publicum auch an der Form, als ſolcher, ein Wohlgefallen finde. Und eben hier unterſcheidet ſich der Redner von dem Dichter mit unverkennbarer Klarheit und Beſtimmtheit. Denn, wenn der wahre Dichter das Schöne außer ſich darſtellt, ſo wie es ſich in ſeinem Innern bildete und formte; wenn er das harmoniſche Ganze, in welchem ſich die Vorſtellungen und Gefühle des dichteriſch begeiſterten Gemüthes in ihrer unendlichen Fülle und Mannigfaltigkeit vereinigt haben, mit künſtleriſcher Freiheit

und Lebendigkeit außer ſich entfaltet und entwickelt, ohne ſich (mit Ausnahme des dramatiſchen Dichters) durch eine Hinſicht auf beſtimmte Wirkungen, welche ſein Kunſtwerk in den Gemüthern Anderer hervorbringen ſollte oder könnte, im mindeſten beſchränkt zu fühlen, ſich wenig darum bekümmert, ob, wo und wann, und in welchem Grade die dargeſtellte Form den äſthetiſchen Sinn Anderer anſprechen und intereſſiren werde; ſo ſieht ſich der Redner in Hinſicht alles deſſen, was zur Schönheit der Form der Darſtellung gehört, auf einen gewiſſen Kreis beſchränkt, der ihm durch den beſtimmten Zweck, entweder menſchliche Gemüther überhaupt, oder dieſe und jene Claſſe von Zuhörern und Leſern zu intereſſiren und zu gewinnen vorgezeichnet wird; die Form muß hier dem Stoffe dienen, und was man in der Theorie der Beredſamkeit Schmuck der Rede (ornatus orationis) zu nennen pflegt, iſt nur dann an ſeinem Orte, wenn es mit einer dem Zwecke des Redners entſprechenden Darſtellung der Gedanken, welche die Ausführung des Thema's fordert, in einer genauen und natürlichen Verbindung ſteht. Es iſt ein ſicherer Beweis, daß der Redner das eigentliche Weſen ſeiner Kunſt aus den Augen verloren hatte, ſo bald man ſich bei ernſter und beſonnener Prüfung ſeines Vortrags weit mehr von den einzelnen Schönheiten des Gewandes, in welches er ſeine Vorſtellungen kleidete, als von dem dargeſtellten Stoffe, und von dem Geiſte, der aus der Behandlung desſelben ſpricht, angezogen fühlt. Die Form kann und darf bei dem Redner nicht über den Stoff hervortreten.

Redekunſt iſt die Theorie der Beredſamkeit, nach Schott ein Umfang oder ein Syſtem von Grundſätzen, welche ſowohl das Hervorbringen, als den mündlichen Vortrag der Reden ſo beſtimmen und leiten, daß ſie ihrer Abſicht entſprechen. Man nennt ſie auch Rhetorik im engeren Sinne, und unterſcheidet ſie als eine beſondere Art von dem Gattungsbegriffe der Rhetorik im weitern Sinne, als der Theorie proſaiſcher Vorträge überhaupt. Nicht Schöpfer in der Beredſamkeit, nicht Schöpfer in den Anlagen, Einſichten, Geſinnungen, welche die wahre Beredſamkeit vorausſetzt, kann und ſoll die Rhetorik werden; ſie gebe bloß einen deutlichen und beſtimmten Begriff von dem Endzweck der Beredſamkeit überhaupt, ſo wie von der ſpeciellen, genauer begränzten Abſicht dieſer oder jener Gattung der Beredſamkeit; ſie entwickle aus dem Zweck der Rede, aus der Natur des menſchlichen Gemüthes, der individuellen Verhältniſſe die oberſten Bedingungen dieſer oder jener Redegattung; ſie gebe uns die wichtigſten Reſultate mannigfaltiger redneriſcher Erfahrungen an die Hand, wiſſenſchaftlich geordnet, aus den Gründen entwickelt, welche in der Natur der Sache, wie in der Natur des menſchlichen Geiſtes liegen; ſie verbreite über ihre Belehrungen durch ſchlagende Beiſpiele, Anſchaulichkeit und Lebendigkeit; ſie mache uns auf die Hilfsmittel der

geiſtigen Bildung aufmerkſam, und wecke in dem Schüler das Nachdenken über das Weſen der Kunſt — aber ſie unternehme es nicht, den Schüler ſclaviſch feſſeln, jeden Schritt ausmeſſen und beſtimmen, jeden einzelnen Fall ihrer Geſetzgebung unterordnen zu wollen; ſie hüte ſich vor jener ſcholaſtiſchen Subtilität im Claſſificiren und Vervielfältigen der Regeln, welche dem talentloſen, oder in einſeitiger und verkehrter Bildung Befangenen doch nicht erſetzt, was ihm zum wahren Redner fehlt, und für den durch Talent Begünſtigten läſtig und überflüſſig, oft ſogar nachtheilig iſt. Sie befördere vielmehr durch die Geſetze, welche ſie aufſtellt, durch die Beobachtungen, welche ſie mittheilt, durch die Andeutungen und Winke, welche ſie gibt, durch den ganzen Geiſt, der in ihr weht, die größtmögliche Mannigfaltigkeit der Formen und die freieſte Entwicklung der Geiſter. Wenn ſie dieſen Forderungen entſpricht, und überall mit jenem philoſophiſchen Pragmatismus zu Werke geht, der die dargeſtellten Geſetze und Beobachtungen aus ihren Gründen entwickelt und erklärt, ſo entgeht ſie eben ſo wohl dem Vorwurfe des Pedantismus, als der Gefahr, eine trockene, den Geiſt ermüdende und ertödtende Wiſſenſchaft zu werden; ſie behauptet dann in dem großen Syſteme der menſchlichen Erkenntniß einen ehrenvollen Rang, als eine unläugbar nothwendige und höchſt intereſſante Wiſſenſchaft. Als oberſtes Princip der Theorie der Beredſamkeit ſtellt Schott die Maxime auf: »Wirke durch zuſammenhängenden Ausdruck Deines innern Lebens ſo auf menſchliche Gemüther, daß ſie, als ſittlich freie Weſen, ihre Beſtrebungen mit den Deinigen zu einer und derſelben Richtung vereinigen;« oder mit andern Worten: »wirke durch die im zuſammenhängenden Vortrage ſich darſtellende Einheit Deiner Beſtrebungen ſo auf menſchliche Gemüther, daß ſich ihr Wille mit dem Deinigen zu einer Richtung vereinigt, welche mit dem allgemeinen Streben nach dem Ideale der vollendeten Menſchheit zuſammenhängt.« So wie ſich dieſer Grundſatz eben ſo wohl auf den Urſprung der Rede aus dem Innern des menſchlichen Gemüthes, als auf ihren Endzweck bezieht, und die wahre Beredſamkeit von der unächten ſcheidet, ſo iſt er auch in der That ganz dazu geeignet, daß die einzelnen Pflichten des Redners leicht aus ihm entwickelt, und auf ihn zurückgeführt werden können. Ein zuſammenhängender Vortrag iſt ein ſolcher, der eine immer durch die Idee eines gewiſſen Zweckes beſtimmte Einheit beſitzt, d. h. deſſen einzelne Sätze ſämmtlich zu einer gewiſſen, in der Rede ausgedrückten Vorſtellung, oder zu einer gewiſſen Verbindung von Vorſtellungen in dem Verhältniſſe der Mittel zu ihrem Endzweck ſtehen. Die Rhetorik nennt eine ſolche in einem Vortrage herrſchende Vorſtellung, oder eine ſolche Verbindung von Vorſtellungen, das Thema der Rede, das Materielle des Vortrags (ſ. Thema).

Die erſte Pflicht des Redners iſt daher, nach der rhetoriſchen Kunſtſprache, die Erfindung (inventio, ευρεσις), das richtige und zweckmäßige Beſtimmen und Auffinden des Materiellen einer Rede. Da die Rede ein zuſammenhängender Vortrag iſt, ſo folgt daraus von ſelbſt, daß die einzelnen Sätze in einer gewiſſen Reihe und Verknüpfung auf einander folgen müſſen. Die Art und Weiſe dieſer Verknüpfung hängt unfehlbar theils von der Natur der Sache ab und dem innern Gemüthszuſtande, aus welchem die Rede hervorgeht, da ſie eine gewiſſe Einheit der Beſtrebungen des Redenden in der Sprache darſtellen ſoll, theils von dem Endzwecke des Redners, ſein inneres Leben ſo darzuſtellen, daß zwiſchen den Beſtrebungen derer, welche ihn hören, und den ſeinigen ebenfalls Einheit entſtehe. Je mehr die Ordnung einer Rede der Natur der Sache und dem Zweck des Redenden entſpricht, je mehr ſie ſich durch logiſche Richtigkeit und pſychologiſche Zweckmäßigkeit empfiehlt, deſto deutlicher und beſtimmter werden die dargeſtellten Vorſtellungen von dem Erkenntnißvermögen Anderer aufgefaßt, deſto ſchneller entſteht die gewünſchte Ueberzeugung, deſto leichter erwärmt ſich das Gefühl für den dargeſtellten Gegenſtand, deſto kräftiger wird das Begehrungsvermögen in Thätigkeit geſetzt, und für den Zweck des Redenden gewonnen. Aus dieſen Anſichten geht die zweite Pflicht des Redners, die Anordnung oder Eintheilung (ταξις, dispositio, collocatio) hervor. Der Redner ſoll durch den Ausdruck ſeines Innern in der Sprache ſo auf Andere wirken, daß zwiſchen ſeinen und ihren Beſtrebungen Einheit vermittelt werde. Es muß alſo in dem Producte der Beredſamkeit ein gewiſſer Stil herrſchen. Die Rede iſt ein ſtiliſtiſches Product; das Materielle des Vortrags erſcheint nothwendig in einer gewiſſen, durch den Stoff bedingten, und von ihm abhängigen Form. Die Wahl, der Gebrauch, die Verknüpfung der ſinnlichen Zeichen, deren ſich der Redende zur Darſtellung ſeiner Forderungen bedient, muß ſowohl dem Gemüthszuſtande, aus welchem die Rede hervorgeht, angemeſſen ſeyn, um ihn rein und völlig auszuſprechen, als mit der Abſicht übereinſtimmen, das Gemüth der Zuhörer für den dargeſtellten Gegenſtand zu gewinnen. Sie muß im Stande ſeyn, jenes lebendige Intereſſe an der Form des Vortrags, an der Perſon des Redenden, an dem Stoffe der Rede ſelbſt, welches der Zweck verlangt, hervorzubringen. Eine dritte Pflicht des Redners iſt alſo die Wahl und Haltung des Stils (elocutio, pronuntiatio, λεξις, ὁρμηνεια). Aber einer eigenen Berückſichtigung bedarf die Rede noch außerdem, in ſo fern ſie als ein mündlicher Vortrag auftritt. Der mündliche Vortrag des Redners, oder die äußere Beredſamkeit, hat den Zweck, Vorſtellungen und Empfindungen ſinnlich vollkommen darzuſtellen; dieß geſchieht theils für das Ohr durch die Declamation, theils für das Auge durch die

Geſticulation (ſ. dieſe Art. u. Mimik). Wenn alſo die Pflichten des Redners in der Erfindung, Anordnung, Wahl und Haltung des Stils und körperlichen Beredſamkeit beſtehen, und jede wichtig genug iſt, um von der Theorie beſonders berückſichtigt zu werden, ſo ergibt ſich von ſelbſt, daß die Rhetorik in vier Hauptabtheilungen oder Abſchnitte zerfallen muß. Sie iſt in dieſer vierfachen Beziehung theils eine allgemeine, theils eine beſondere (ſpecielle), in ſo fern ſie diejenigen Grundſätze, welche ſich aus dem allgemeinen Zweck der eigentlichen Beredſamkeit und ihrem Weſen überhaupt entwickeln, auf beſondere Gattungen und Arten redneriſcher Vorträge anwendet. Jede dieſer vier Hauptabtheilungen hat wieder eine Menge Unterabtheilungen, denn über keine ſchöne Kunſt iſt ſeit Ariſtoteles und Quintilian's Zeiten bis auf Maaß und Schott ſo viel geredet worden, als über die Kunſt zu reden. Die gewöhnlichen Haupttheile der Redeform ſind: 1) Der Eingang (proëmium, exordium), in welchem, nach dem römiſchen Großredner Cicero, auf die Aufmerkſamkeit und das Wohlgefallen des Hörers hingewirkt werden ſoll; die bekannte captatio benevolentiae, Erregung des Wohlwollens, ein verbrauchtes Hilfsmittel, was jetzt in der Zeit der Spaltungen die beabſichtigte Wirkung nicht immer erreichen würde. 2) Der Hauptſatz und die Eintheilung, welche den Zweck und Plan der Rede enthalten ſollen; hierher gehört die Methode des Diſponirens, die Eintheilung der Stofftheile, womit die alten Rhetoriken überfüllt ſind; ferner als Eintheilungsgründe die bekannten ſieben Fragen, die ein Redner ſich ſtellen ſoll: quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando? oder wie ein ehrlicher altdeutſcher Rhetor ſagt:

Wer biſt, gedenk du Redner,
Was redſt, das mit Radgeber,
Welichem ſagſt, merk daby;
Worum ſprichſt's, dir kund ſy;
Wie gnäm, wenig oder träg;
Wenn dir dein Red hat Zyr und Steg.

3) Die Beweisführung (argumentatio, probatio), der eigentliche Mittelpunct und der ausgedehnteſte Theil der Rede; denn hier ſoll der Hörer durch ein Pelotonfeuer von Vernunftſchlüſſen, Erfahrungsbeweiſen, Zeugniſſen, Beiſpielen ꝛc., von der Wahrheit des Hauptſatzes überzeugt werden. Nicht nur in der Darſtellung, auch in der Stellung der Gründe muß der Redner ſorgſam ſeyn, vom ſchwächern Beweiſe zum ſtärkern übergehen, und mit dem ſtärkſten ſchließen. Es gibt eine doppelte Art von Beweisführung: a) die analytiſche, wenn der Redner ſeine Abſicht verbergend, die Zuhörer allmählich zur Schlußfolge hinleitet; b) die ſynthetiſche, wo zur Ueberzeugung der Hörer, Beweis auf Beweis folgt. 4) Der Schluß (peroratio), in welchem die Haupt=

momente der Rede zur Ueberſicht noch kurz wiederholt werden, die Gedanken ſich raſch folgen, der Redner alles in Bewegung ſetzt, die Zuhörer zu enthuſiasmiren, dann in Pathos übergeht, und gewöhnlich mit einer ſtarken Kraftphraſe endet. Einen pathetiſchen Theil, wie einige wollen, gibt es eigentlich nicht, da nicht jeder Stoff zur leidenſchaftlichen Erregung geeignet iſt, auch dieſe nicht als ein beſonderer Theil an einem beſtimmten Orte wirken ſoll, ſondern wo immer, am Anfang, in der Mitte oder am Ende, Rührung hervorgebracht werden kann. Die Alten theilten die Reden nach den verſchiedenen Zwecken in drei Arten, in die beweiſende (oratio demonstrativa), berathſchlagende (deliberativa) und gerichtliche (judicialis); der Zweck der erſten Art war, durch Lob oder Tadel enthaltende Gründe einen Gegenſtand zu entſcheiden; der zweiten, Empfehlung oder Abrathung gewiſſer Maßregeln; der dritten, Anklage oder Vertheidigung. Jetzt theilt man die Reden nach Inhalt und Gegenſtand in geiſtliche, wohin außer der Predigt und den Functionsreden auch die Verlobung-, Trau- und Grabreden gehören; und in weltliche, die in gerichtliche, politiſche, Schul- und akademiſche Reden zerfallen. Bloße kurze Darſtellungen einzelner Gegenſtände, auf den Verſtand oder Willen der Hörer berechnet, heißen Anreden, wie z. B. Feldherrn vor der Schlacht an die Soldaten, oder Schauſpieler, wenn ſie gerufen werden, das Publicum zu haranguiren pflegen. Die erſten Muſter von Beredſamkeit, beſonders in Staatsreden, lieferten die Griechen, welche auch eigene Rednerſchulen beſaßen, Lehrer der Beredſamkeit, wie Ariſtoteles, Dionys von Halikarnaß, Hermogenes, Theon, Longin ꝛc., Redner wie Demoſthenes, Aeſchines, Iſokrates ꝛc. In Rom blühte dieſe Kunſt zur Zeit der Republik; Cicero und Quintilian erhoben ſie auf einen wiſſenſchaftlichen Standpunct, und Cicero, Julius Cäſar, Marcus Antonius, Galba, die beiden Gracchen ꝛc. glänzten als Redner. Im Mittelalter verfiel die Beredſamkeit ganz, da galt das Schwert mehr, als die Zunge; ſpäter tauchten bedeutende Kanzelredner auf, hie und da wurden Lob- und akademiſche Reden gehalten; eigentliche claſſiſche Redner, im Sinne der Alten, gab es keine. Als politiſche Redner haben zu Ende des vorigen, und im Laufe dieſes Jahrhunderts in England, dem Hauptſitze dieſes Zweiges der Redekunſt, Pitt, Fox, Canning, Burke, Brougham, O'Connel u. A.; in Frankreich Mirabeau, Foy, B. Conſtant, Chateaubriand, Dupin u. A.; in Holland Schimmelpennink und Kantelaar, ſich ausgezeichnet. In Deutſchland ſind viele Lehrbücher darüber erſchienen, mehre Kanzelredner haben Vorzügliches geleiſtet, wie Schleiermacher, Ammon, Spalding, Reinhard, J. M. Leonhard, Natter u. A., und iſt an akademiſchen Reden kein Mangel.

Redefigur ſ. Figur.

Redeformen ſind ſowohl die verſchiedenen Haupttheile einer Rede, der Eingang, der Hauptſatz u. ſ. w., als die verſchiedenen Arten der Rede, wie gebundene und ungebundene, Staats- und Kanzelreden ꝛc.; ſ. Redekunſt.

Redende Künſte (Aeſth.) ſind diejenigen, welche ſich als äſthetiſche Darſtellungsmittel zuſammenhängender Worte, nämlich der Rede, bedienen; daher im weitern Sinne nicht nur die eigentliche Redekunſt und Declamation, ſogar auch die Dichtkunſt; im engern Sinne heißt bloß die erſtere redende Kunſt; ſ. Redekunſt.

Redensart ſ. Phraſe.

Redneriſche Schreibart, die ſich über die Proſa des gemeinen Lebens erhebende, doch nicht in das Gebiet der Poeſie ſich verſteigende Schreibart, da ſie Verſtandes- und Gefühlsſprache zugleich ſeyn ſoll — die Prunk- und Schönrednerei wird immer kalt laſſen, ächt erwärmen nur die Sprache der Natur; doch kann Schwung und Feuer, Glanz und Farbe, nur nach der Wichtigkeit und Höhe des Gegenſtandes der Rede, wie nach dem geiſtigen Standpuncte des Publicums, gemeſſen werden — vergl. Stil.

Redondillas (Poetik), ſpaniſche Versweiſe in alten ſpaniſchen Romanzen; von da häufig ins ſpaniſche Drama übergegangen, wo vier-, ſechs- oder achtſilbige Verszeilen ſich a d b c oder a c b d reimen, oder durch die vollſtändige Aſſonanz verbunden ſind.

Redowak, Redowazka (böhm., Tanzk. u. Muſ.), ein böhmiſcher Tanz, deſſen Melodie bald in den $\frac{2}{4}$, bald in den $\frac{3}{4}$ Takt geſetzt iſt, und daher den Charakter der Sauteuſe und des Walzers vereint. Man nennt auch eine beſondere Figur, welche ein walzendes Paar macht, indem es ſich zu drehen aufhört, und nur rechts oder links ſich zu ſchaukeln ſcheint, Redowak.

Reduction der Verhältniſſe ſ. Proportion. Im Choralgeſange nennt man eine diatoniſch herabſchreitende Folge von Tönen Reduction; die diatoniſch hinaufſchreitende Folge heißt dagegen Deduction.

Refrain (franz., Metrik), Wiederholung der letzten Verſe eines Liedes, die, ſinnreich herbeigeführt, von angenehmer Wirkung iſt, und manche kleine lyriſche Form, wie z. B. das Triolett und Rondeau (ſ. beide), wie mit einem Rahmen einfaßt und ſchließt. — (Muſik.) Die ſich wiederholende Melodie des Schlußſatzes eines Strophenliedes. Auch in der Oper iſt er oft von großer Wirkung, nur muß der Componiſt dafür ſorgen, daß dieſe Refrains melodiſch, leicht zu ſingen und dem Ausdrucke angemeſſen ſeien.

Regal (Muſ.), das älteſte Regiſter der Orgel. Es wird jetzt nicht mehr angewendet. Das Pfeifwerk desſelben war ſo kurz, daß man es in einen Tiſch einſchließen konnte. Daher gebrauchte man es ſtatt des Flügels zur Begleitung des Geſanges, und bezeichnete mit dem Ausdruck Regal ein nunmehr veraltetes Claviaturinſtrument, das ſtatt der Saiten ein Schnarrwerk von acht Fußton mit zwei Bälgen enthielt. Letztere konnten weggenommen und dann das Regal im kleinſten Raume aufgeſtellt werden.

Regel der Octave (Muſ.). Wenn die Grundſtimme, vom Grundton angefangen, in einer Dur- oder Molltonart alle diatoniſchen Stufen bis zur Octave aufwärts, und dann wieder abwärts bis zum Grundton durchläuft, und man die Folge der Accorde unterſucht, durch welche dieſe diatoniſche Tonreihe harmoniſch richtig begleitet werden kann, ſo wird man gewahr, daß auf die Terz des Grundtons kein anderer als der Sexten-, auf die Quinte desſelben nur der Dominantenaccord fallen kann, und zwar ſowohl auf- als abwärts, weil die melodiſche Cäſur dieß gebieteriſch fordert. Eben ſo verlangt die in die urſprüngliche Tonart zurückgehende Modulation, daß auf die ſechste Stufe der Sextenaccord vorbereitend falle; und ſind dieſe drei Accorde beſtimmt, ſo wie der Dreiklang auf dem Grundtone, ſo leuchtet ein, daß auf die zweite Stufe der Terzquarten-, auf die vierte und auf die ſiebente Stufe der Sextquintenaccord fallen müſſe. Dieſe Unterſuchung hat daher zum Reſultate gehabt, zu beſtimmen, auf welchen Stufen dieſer und jener Accord ſeinen Sitz hat, worüber indeſſen auch oft die Meinungen getheilt waren. Hat man aber dieſes Reſultat als Regel (die ſogenannte Octavenregel) aufſtellen und behaupten wollen: jeder, die diatoniſchen Tonſtufen einer Octave auf- oder abwärts durchſchreitende, unbezifferte Baß müſſe mit dieſen Accorden begleitet werden, ſo mußte ſich bald dieſer Grundſatz als unſtatthaft zeigen, und nur zu Streitigkeiten Anlaß geben, was auch geſchehen iſt. Die Regel der Octave iſt zwar, als eine der wichtigſten, in Hinſicht auf die harmoniſch richtige Begleitung der Melodie, nicht außer Acht zu laſſen, und muß von den Schülern der Harmonie in allen drei Accordenlagen fleißig ſtudirt werden; ſie aber überall anwenden, wenn der Baß diatoniſch fortſchreitet, würde nur Dürftigkeit der Erfindung verrathen und Monotonie erzeugen.

Regenſchlag (Bauk.), das kleine, zum Schutze gegen den herunterſtrömenden Regen, die Stockwerke von einander abſondernde Geſimſe an einem Gebäude.

Regie (franz., Theater), die Theaterverwaltung oder richtiger Leitung in artiſtiſcher Beziehung, daher dieſe Kunſtleiter Regiſſeurs genannt werden. Ihr Wirkungskreis iſt mehr oder weni-

ger, nach der verſchiedenen Stellung der Direction oder Intendanz, ausgedehnt, immer aber liegt die ſceniſche Geſammtanordnung in ihrer Sphäre; daher ihnen, ſowohl bei der Wahl der Stücke, als bei der Rollenvertheilung, Gaſtannahmen, wenn auch nicht überall die entſcheidende, doch eine berathende Stimme zuſteht, und ſie die Inſpicienten des Maſchinenweſens, der Garderobe und Comparſen zu überwachen, und die Proben abzuhalten haben. Um dieſen Platz gehörig auszufüllen, iſt allerdings beſondere Bühnenkenntniß, Geſchmack, ein richtiger Takt zur Vermeidung mannigfaltiger Inconvenienzen, überhaupt vielſeitige Bildung nothwendig; gewöhnlich werden als Regiſſeure die bedeutendſten der activen Schauſpieler in der Geſellſchaft beſtimmt, und kommen auch gewöhnlich im Beſitz der bedeutendſten Rollen.

Regiſter, Schleifen der Orgel ſ. Orgel. Ferner verſteht man darunter: 1) die ſämmtlichen Pfeifen einer Stimme, die ein Regiſter öffnet; 2) eine kleine bewegliche Röhre von Metall, die man vor Erfindung des Cylinders zuweilen in dem Fuße der Flöten anbrachte, um bei Anwendung der kürzern oder längern Mittelſtücke die reine Stimmung der Octave zu erhalten; 3) die verſchiedenen Gattungen von Tönen, welche ein Sänger oder eine Sängerin erzeugen kann, je nachdem ſie die Bruſt-, die Kopf- oder die Mittelſtimme anwenden. Die Sopranſtimme hat drei Regiſter, die jede Sängerin mit einiger Aufmerkſamkeit leicht an ſich ſelbſt unterſcheiden kann. Die Bruſtſtimme, gewöhnlich vom tiefſten Tone bis zum erſten f der Violine. Ihre Töne ſind ſtark, aber etwas rauh; die Mittelſtimme von f bis zur Octave desſelben, manchmal nur bis zum zweiten Violin d oder e. Ihre Töne ſind angenehm, aber oft ſchwach. Die Kopfſtimme vom zweiten Violin e oder f aufwärts. Die übrigen Stimmen haben nur zwei Regiſter, Bruſt- und Kopfſtimme, obwohl letztere beim Contra-Alt und beim Baſſe meiſtens ſo auffallend von der Bruſtſtimme abſticht, daß viele Geſanglehrer für dieſe beiden Gattungen von Stimmen nur Ein Regiſter, nämlich die Bruſtſtimme annehmen; indeſſen müſſen das hohe a und h, welche man zuweilen in Contra-Alt-Arien antrifft, nothwendiger Weiſe mit der Kopfſtimme geſungen werden, weßwegen man ſie anführen muß. Die Hauptſchwierigkeit für jeden Sänger und jede Sängerin beſteht darin, die zwei oder drei Regiſter ihrer Stimme ſo zu verbinden, daß der Uebergang von dem einen zum andern unmerklich ſey. Dieß zu erreichen, bedarf es Jahre lang fortgeſetzter, angeſtrengter und aufmerkſamer Uebung, welche theils in der Bindung zweier Töne, die durch verſchiedene Regiſter erzeugt werden, theils im Anſchlagen eines und desſelben Tones mit einem Regiſter der Stimme, und in dem dann erfolgenden, unmerklichen Uebergange in das andere Regiſter beſteht.

Regreſſion (vom Lat., Rhet.), Wiederkehr; Redefigur, ſo viel wie Epanodos; ſ. d.

Reim, der Gleichklang oder Gleichlaut einer oder mehrer Silben in verſchiedenen Wörtern, gewöhnlich am Ende der Verszeilen. Einige leiten das Wort Reim von Riemen her, weil durch den Reim die Rede gleichſam geriemt, gebunden wird. Andere von den Runen, den Sprüchen der Gothen, die zuerſt dieſe Form gebrauchten, und deren Dichter Runers hießen, woraus hernach der Reim hervorgegangen ſeyn ſoll. Ein Reim entſteht: wenn in zwei oder mehr Wörtern auf einen gleichlautenden Vocal, Umlaut oder Diphtong von hohem Tone, welcher der Reimvocal heißt, Gleiches folgt und Ungleiches vorhergeht. Es kommt hierbei alles auf die Reimſilbe ſelbſt an. Die Reime ſind entweder 1) einſilbige, wo der Gleichklang eine betonte Schlußſilbe der Wörter trifft; dieſe nennt man, ihres kräftigen Charakters wegen, männliche Reime, z. B. Land, Band, Flur, Natur; 2) zweiſilbige Reime, wo der Gleichklang ſich über zwei Silben erſtreckt, von denen die erſte hochtonig, die zweite tonlos iſt, alſo beide Silben einen Trochäus bilden; dieſe nennt man, ihres weichern Charakters wegen, weibliche Reime, z. B. Bilde, Milde, erheben, niederſchweben; 3) ſpondeiſche Reime, die ſich über zwei betonte Silben erſtrecken, z. B. ehrlos, wehrlos; man nennt ſie auch ſchwebende Reime; 4) vier- und noch mehrſilbige Reime finden ſich nur bei den Perſern und Arabern. Man nennt es endlich einen Kettenreim, wenn das zweite Reimglied jedesmal in der Mitte des nächſten Verſes kommt; z. B.:

Wenn langſam Welle ſich an Welle ſchließet,
Im breiten Bette fließet ſtill das Leben,
Wird jeder Wunſch verſchweben in dem einen ꝛc.

Eine armſelige Spielerei, da gerade das vermieden wird, was des Reimes höherer Zweck iſt, den Gedanken gleichſam abzuſchließen, der Reimzeile ein Ende zu geben. Hier aber wird der Reim mehr ſtörend als nützlich. Wollen doch die ſtrengern Kunſtrichter in der Vorausſetzung, daß der Reim jedesmal einen Gedanken ſchließen muß, nicht einmal die ſogenannte Verſchlingung dulden; z. B.:

Lehren, die man in den trüben
Tagen leicht vergißt zu üben.

Ferner ſind als Reimgeſetze zu bemerken: a) Die Buchſtaben, welche dem Reimvocale folgen, müſſen völlig gleichlautend ſeyn; z. B. Hand, Wand. b) Wenn das, was dem Reimvocale folgt, nicht durchaus gleichlautet, ſo wird der Reim zur bloßen Aſſonanz, geſetzt auch, daß jede Silbe für ſich einen vollkommenen Reim bildet; z. B. geben, nehmen. c) Wenn dagegen noch in der Reimſilbe ſelbſt dem Reimvocal Gleiches vorangeht, ſo nennt man eine

ſolche Vereinigung des Reimes mit der Alliteration, einen reichen Reim; z. B. Roſſe, Karoſſe, weine, Weine. Bürger meint: ſolche gleiche Reimſilben in Wörtern von verſchiedener Bedeutung ſollten anſtatt die reichen, die armſeligen heißen, denn es fehlt hier die Abwechslung. d) Wird daſſelbe Wort in demſelben Sinne wiederholt, ſo entſteht ein gleicher Reim (ſ. gleiche Reime), und iſt noch hinzuzufügen, daß der gleiche Reim, wenn er als rhetoriſche Figur gute Wirkung thun ſoll, ſich ungezwungen darſtellen muß; z. B.:

Dann floß er vom Gebirg' in Thäler
 In Bächen fort, und war nicht mehr.
So fließen nun Gebirg' und Thäler
 In Feuer fort, und ſind nicht mehr.

Wird der gleiche Reim mehr als einmal wiederholt, ſo macht ein ächter Reim am wohlgefälligſten den Schluß des Ganzen; z. B.:

Dein Lied hat viele Füße, und geht doch nicht,
Es ſtrömet von Waſſer, und fließet doch nicht,
Sprüht Feuer und Flammen, und brennet doch nicht,
Häuft Blumen auf Blumen, und duftet doch nicht,
Iſt alles erdichtet, und doch kein Gedicht.

e) Enthalten die Reime ähnliche Begriffe, ſo nennt man ſie Gedankenreime; z. B. Lug, Trug. f) Es entſcheidet nicht die Schreibart, ſondern die Ausſprache, die jedoch hinſichtlich des Lauts, der Betonung, der Dehnung und Schärfung richtig ſeyn muß, ſonſt entſteht ſtatt des reinen Reims ein unreiner; ſo kann man z. B. mehr und Heer, aber nicht mehr und Herr, nicht groß, ſchoß, nicht Gram und Lamm, nicht er verblich und verderblich, nicht Kranz und ganz reimen. g) Der Reim muß nicht allein richtig, ſondern auch ſchön in der Verbindung ſeyn. Der Gleichlaut macht nur das äußere Weſen des Reimes aus, ſein inneres Weſen beſteht darin, eine Reihe dichteriſcher Vorſtellungen ſo zu ordnen, daß durch ihn ein wohlgefälliger Gedankenſchluß herbeigeführt werde. Zur Schönheit des Reimes wird erfordert: 1) Wohlklang. Hierher gehört Vermeidung aller Härte, und Mannigfaltigkeit in der Verbindung mehrer Reime. Dieſe erreicht man beſonders durch den Wechſel der Reimvocale, jene durch ein gehöriges Verhältniß der Conſonanten zu denſelben. Es iſt ſchon ein Mangel, wenn man jeden zweiſilbigen Reim auf gleiche Endungen ausgehen läßt; noch ſchlimmer iſt es, wenn man auch bei einerlei Reimvocalen bleibt, beſonders bei e, ei, i, deren Geächze und Geſchrei immer ſtörend ſind. Der Wohllaut iſt aber nicht nur in der geſchickt getroffenen Wahl der Selbſt- und Mitlaute, ſondern auch in ihrer verhältnißgleichen Verbindung gegründet. Die Mitlaute geben Kraft und Stärke, die Selbſtlaute Anmuth und Fluß — Melodie. Ueberladung von Selbſtlauten bringt Weichheit und Geſperr, Ueberladung von Mit-

lauten Härte und Widerſtand hervor. Ein durch das Zuſammentreffen zweier Selbſtlaute in verſchiedenen Wortlauten erzeugtes Geſperr — Hiatus — wird nur durch verſchiedene Selbſtlaute gemildert und weniger hörbar gemacht; treffen gleiche Selbſtlaute zuſammen, ſo bleibt es immer bemerkbar, z. B. traue, ſchaue, Se-es, Schne-es. Ein Zuſammenſtoß mehrer harten Mitlaute iſt deſto mehr zu vermeiden, da ſchon jede Zuſammenziehung weicherer Wortlaute mißfällt; z. B. maleriſch, praleriſch. 2) Adel. Hierher gehört Vermeidung aller gemeinen Ausdrücke, wie ſaufen, ſchnaufen, und ſolcher Endungen, die vorzüglich niedrigen Bezeichnungen angehören, wie: otzen, anzen, atſchen ꝛc.; ſelbſt die ſtark abgenutzten Formen ſollen nicht wiederkehren. 3) Natürlichkeit. Der Reim muß in die Gedankenfolge verflochten, wie von ſelbſt ſich darbietend erſcheinen. Je ſtärker und beſtimmter der Gedanke iſt, deſto mehr gefällt der Reim, der ihn ſchließt, ſei er auch noch ſo alltäglich; z. B.:

Mach deinen Raupenſtand und eine Hand voll Zeit,
Den nicht zu deinem Zweck, die nicht zur Ewigkeit.

4) Uebereinſtimmung mit dem Inhalte. Die Reime müſſen überall, ſo weit es möglich iſt, des Gedankens heftigem Schwunge oder ſanfterer Regung angeſchmiegt ſeyn. Dadurch werden ſie zeichnend; ſ. Maleriſche Poeſie. 5) Neuheit; die darin beſteht, daß man ſtatt zu ſehr abgenützter Reime, ſeltene gebraucht; theils darin, daß man noch nicht gehörte Reime anwendet. Bei der Bildſamkeit unſerer Sprache kann man noch ſehr viele neue Wörter, folglich auch neue Reime ſchaffen. b) Bei der Vereinigung mehrer Reimverſe zu größeren Ganzen wird zweierlei erfordert: eine ununterbrochene Verbindung der einzelnen Theile, und eine völlige Begränzung des Ganzen. Durch Jene erhält das Ganze Einheit, durch dieſe Vollſtändigkeit. Beides wird durch den Reim bewirkt, der durch ſeinen Wechſel die einzelnen Theile zu einer nothwendigen Einheit verbindet, und durch die Wiederholung des Gleichklanges in einem gewöhnlich kürzeren Gliede das Ganze abſchließt. Die Abwechslung längerer oder kürzerer Verſe mit männlichen und weiblichen Reimen dient dazu, um in die Einheit auch Mannigfaltigkeit zu bringen. Je entfernter Reime von einander geſtellt ſind, deſto ſchwerer ſind ſie zu vernehmen. Man thut daher nicht wohl, in längern Strophen die Reime durch mehr als zwei Verſe von einander zu trennen, es ſei denn, daß drei Reime ſich durchkreuzen. In längeren Strophen oder Stanzen, wo ſich mehrfach wiederholte Reime durchkreuzen, wird der Schluß durch ein näheres Zuſammenrücken der Reime bezeichnet. Die einfachſte Art, die Reime zu ſtellen, iſt: ſie unmittelbar auf einander folgen zu laſſen, und nur einmal auf ein jedes Wort zu reimen.

Man nennt dieſe unmittelbare oder gepaarte Reime, und bezeichnet ſie durch aabb; z. B.:

Von Weſten peitſcht der Regen her,
Im Herzen iſt es wüſt und leer.
Der Herbſtſturm tobt im Föhrenwald,
Im Buſen iſt es todt und kalt.
Die See brauſt auf am Felſenſchacht,
Im Herzen wird es Grabesnacht.

Man wechſelt hierbei am beſten mit männlichen und weiblichen Reimen ab, ein Verfahren, welches die deutſche Sprache beſonders begünſtigt; es gibt aber auch noch eine andere Art unmittelbarer Reime, wo drei Zeilen auf einander reimen, und ſo zu ſagen einen und einen halben Reim bilden; z. B.:

Der iſt ein Mann, und der iſt groß!
Doch ringt ſich aus der Menſchheit Schooß
Jahrhundert lang kaum Einer los.

Bürger.

Wohlklingend mit Abwechslung z. B.:

Jubelt, bringet
Dank und ſinget,
Welle klinget,
Roſe blüht:
Daß in Wonnen
Sie zerronnen,
Welch beſonnen
Kalt Gemüth!

Platen.

Die verſchlungenen Reime ſind von dreierlei Art; wechſelnd abab, z. B..

Du willſt der Rede ſetzen ihre Schranke,
Einkerkern Schrift und Wort?
Umſonſt! Es wälzt ſich jeder Glutgedanke
Bacchantiſch und unſterblich fort.

Platen.

Eingeſchloſſen abba:

Wenn du vergeſſen kannſt und kannſt entſagen,
So biſt du mir der Glückliche hienieden;
Dir iſt ein leichter Lebenskampf beſchieden,
Wenn du verlierſt, beginnſt du neu zu wagen.

Platen.

Verſchränkt ababba:

Wie nächtlich ungeſtüm die Wellen wogen,
Bald ſchwellend liebevoll zum Sternenkranze,
Bald ſinkend zu der Tiefe hingezogen,
Sehnſüchtig flutend in dem Wechſeltanze.
Noch feucht in blumenlichtem Thränenglanze,
Bis Morgenroth emporſcheint aus den Wogen.

A. W. Schlegel.

16*

i) Kommen reimloſe Verſe in den Strophen eines Reimgedichtes vor, ſo müſſen ſie in jeder Strophe an denſelben Stellen wiederkehren. Solche reimloſe Verſe findet man entweder mit gereimten wechſelnd, z. B.:

An der Quelle ſaß der Knabe,
 Blumen wand er ſich zum Kranz,
Und er ſah ſie fortgeriſſen,
 Treiben in der Wellen Tanz.
Und ſo fliehen meine Tage,
 Wie die Quelle raſtlos hin!
Und ſo bleichet meine Jugend,
 Wie die Kränze ſchnell verblühn.

Schiller.

Oder man findet ſie als Anfangs- oder Schlußverſe in Strophen, die eine ungerade Verszahl (z. B. fünf oder ſieben Verſe) enthalten; z. B.:

In der Väter Halle ruhte
Ritter Rudolphs Heldenarm,
Rudolphs, den die Schlacht erfreute,
Rudolphs, welchen Frankreich ſcheute
Und der Saracenen Schwarm.

Stolberg.

k) Die Anwendung dieſer verſchiedenen Arten der Reimſtellung iſt nicht gleichgiltig; es iſt Grundregel, daß die Reime weder zu weit von einander, noch zu nahe zuſammen gerückt werden dürfen; im letztern Falle leidet die Mannigfaltigkeit, im erſtern die Einheit; denn durch zu große Entfernung der Reime von einander wird die Auffaſſung des Einklanges erſchwert, daher ſind die gepaarten Reime den längern Verſen angemeſſen, bringen die verſchlungenen in kürzern Verſen eine gefälligere Wirkung hervor, thut es dem Ohre wohl, wenn bei eingeſchloſſenen Reimen die beiden Binnenverſe von geringerem Umfange ſind, als die beiden Außenverſe, und ergibt ſich daraus im Allgemeinen die Regel, daß man die reimenden Verſe nicht durch zu viele nicht darauf reimende von einander trennen darf, damit das Ohr fähig bleibe, den Reim feſtzuhalten. Höchſtens ſollen drei Verſe eingeſchloſſen ſeyn, beſonders wenn ſie kurz ſind. l) In Strophen aus einer ungleichen Zahl der Zeilen kann eine Reimzeile noch einmal wiederholt werden; z. B.:

Wer die Schönheit angeſchaut mit Augen
Iſt dem Tode ſchon anheim gegeben,
Wird für keinen Dienſt auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeſchaut mit Augen.

Platen.

m) Zwei für ſich beſtehende einſilbige Wörter dürfen, ausgenommen um eine komiſche Wirkung hervorzubringen, nicht mit einem zweiſilbigen Worte gereimt werden; z. B. beißt er und Geiſter, that er und Vater. Eben ſo dürfen durch Selbſtlaute getrennte Wörter nicht zum Reime gebraucht werden; z. B.:

Nun war auch der Ritter hervor-
getreten in das weite Chor.

Eben ſo wenig darf der Reim durch einen Artikel, ein Für- oder ein Hilfszeitwort vor dem Zeitworte gebildet werden; z. B.:

Haſt du den
Mann geſehn?

Sie liebet, ich
Bemerk' es, dich.

n) Ueber den Gebrauch des Binnenreims, ſ. d. In Beziehung des Versmaßes gilt dem Reimdichter mehr der Accent, als die ſtrenge Quantität, als Maßbeſtimmung. Eben deßhalb, weil die natürliche Betonung ihm Hauptgeſetz iſt, ſoll er nicht leicht gegen dieſelbe verſtoßen, und ächt betonte und nicht betonte lange Silben in die Theſis und unmittelbar damit verbundene tonloſe oder nebentonige ohne beſondern Nachdruck in die Arſis bringen, was aber ſelbſt bei den beſten Dichtern häufig geſchieht. Die gewöhnlichen Maße der Reimverſe ſind das jambiſche und trochäiſche, doch werden auch anapäſtiſche, amphibrachiſche, dactyliſche und andere Rhythmen gebraucht. Uebrigens bewegt ſich die deutſche Reimpoeſie in den mannigfaltigſten Vers- und Strophenformen, welche der Dichter ſeinem jedesmaligen Gegenſtande gemäß frei erſchafft, und der Metriker weder vollſtändig aufzählen, noch einer beſtimmten Theorie unterwerfen kann. Reimverbindungen, welche aus dem Süden Europas ſtammend, in ſtehenden Formen ſelbſtändige Gedichtchen bilden, ſind: die Terzine, die Ottava oder achtzeilige Stanze, auch Stanze ſchlechthin geheißen, das Madrigal, die Dezime, das Triolet, das Rondeau und das Sonnet (ſ. alle dieſe Art.). Ueber die Geſchichte des Reimes iſt viel gefabelt worden. Die Alten kannten den Reim nicht, einzelne Reime im Homer und Andern ſind bloß zufällig; die Alten bedurften auch den Reim nicht, da ſie die feſtbeſtimmte Quantität der Silben hatten; eine bloße Hinneigung findet ſich nur hie und da. Einige wollen ſogar bei den Hebräern gereimte Verſe finden, z. B. in dem Liede 4. Moſ. 21, auch im hohen Liede Salomons. Die Rabbinen Saadias Gaon und David Kimchi werden auch als Erfinder des Reimes angegeben. Girald vindizirt ihn den Sicilianern, Dante den Franzoſen, Claude Fauchet hält beſonders die Provence für ſein Vaterland, Huetius und Campanella laſſen ihn von den Arabern abſtammen; das Wahrſcheinlichſte iſt aber, daß die Provençalen den Reim von den damals ſchon eingeführten Leoniniſchen Verſen,

oder noch näher, von den gereimten lateiniſchen Hymnen hergenommen haben; ſ. Leoniniſche Verſe. Alle aus der lateiniſchen Sprache entſtandenen, und unter ihrem Einfluſſe gebildeten Sprachen haben den Reim, wie die italieniſche, franzöſiſche, engliſche, ſpaniſche, und auch die deutſche liebt ihn, wenn auch Einige ihn zu verdammen und die durch Klopſtock und Voß eingeführten antiken Silbenmaße ihn zu verdrängen ſuchten. Einer ſeiner vorzüglichſten Antagoniſten war Klopſtock, und unmuthig rief er aus:

Red' iſt der Wohllaut, Rede die Gliederung,
Allein des Reimes ſchmetternder Trommelſchlag,
Was der? was ſagt uns ſein Gewirbel,
Raſſelnd und raſſelnd mit Gleichgeräder?

Doch paßt dieß nur für ſchlechte Reime. Der ächte Dichter wird eben ſo wenig alles Willkürliche und Gewaltſame annehmen, als auch nicht jedes Gedicht durch den Reim feſſeln; überhaupt paßt er mehr für kleinere, als größere Gedichte und Versarten. In unſerer Sprache führt der Einklang der Silben ſehr oft einen gewiſſen Einklang oder ſchneidend ironiſchen Gegenſatz der Begriffe mit ſich, der bei dem Reime mit durchtönt. Dieß beweiſen die aſſonirenden oder alliterirenden Redensarten, z. B. Hülle und Fülle, Herz und Schmerz, gelehrt und verkehrt ꝛc. Den, der des Wortes Herr iſt, wird der Reim auch nicht binden noch ſtören. Als Echo des Silbenklanges feſſelt er das Ohr, und ſpannt und befriedigt dadurch die Erwartung. Verfolgt man ihn bis in die Tiefe des Bewußtſeyns, ſo ſcheint er noch mehr zu ſeyn, als Echo; dort ſtrebt der innere Sinn nach Gegenſätzen, die ſich einander auflöſen.

Reimrichter hieß ehemals der Mitlaut, welcher der den Reim enthaltenden Silbe, der eigentlichen Reimſilbe, auch Reimſetzer genannt, vorgeht; z. B. bei Land, Wand, ſind L und W die Reimrichter.

Rein, Reinheit, Reinlichkeit (Aeſth.), ſo viel wie ſauber und correct, und in den bildenden Künſten ſich meiſt auf die Zeichnung beziehend, auch eine Stufe höher als correct, damit iſt bloß die Negation, das Fehlerfreie bezeichnet; rein hat den Nebenbegriff des Netten, drückt daher auch eine Art der Eleganz aus. — In der Muſik heißt ein Ton rein, wenn er nicht allein in Hinſicht auf andere conſonirende Intervalle das richtige Verhältniß der Höhe und Tiefe hat, ſondern auch an ſich ſelbſt einen Klang gibt, der hell tönet, nicht ſchwankt, ſelbſt wenn er ausgehalten wird, und keine noch ſo unmerkliche Beimiſchung eines höheren oder tieferen Lautes vernehmen läßt. Es gibt ſowohl Darm- als Metallſaiten, die ſtets unrein klingen; ein Ton auf

einem dreiſaitigen Fortepiano klingt unrein, ſo bald eine von den Saiten, ſei es noch ſo wenig, zu hoch oder zu tief iſt. Man nennt auch reinen Satz denjenigen, in welchem alle Regeln der muſikaliſchen Grammatik beobachtet ſind, der Tonſetzer immer regelrecht modulirt, die Diſſonanzen harmoniſch richtig vorbereitet und aufgelöſet werden u. ſ. w. Einige Intervalle, die Prime, die Octave, die Quinte und Quarte heißen rein, wenn ſie conſonirend ſind, um ſie von der übermäßigen oder verminderten Gattung eben dieſer Intervallen zu unterſcheiden.

Reine Muſik, der eigentlich theoretiſche Theil der Tonkunſt, ohne Rückſicht auf practiſche Anwendung. Er begreift in ſich die mathematiſche und phyſikaliſche Klanglehre, aus welcher ſich die Elemente der Muſik und der Compoſition entwickeln laſſen, die Aeſthetik und die Geſchichte der Tonkunſt. Die angewandte Muſik begreift dagegen die Anwendung dieſer theoretiſchen Kenntniſſe entweder zur Compoſition oder zur Verfertigung muſikaliſcher Inſtrumente, wogegen die practiſche Muſik entweder die Theorien, ſowohl der reinen als der angewandten Muſik gebraucht, um Tonſtücke verſchiedener Gattung wirklich zu ſetzen, oder ſei es im Geſange, ſei es auf einem Inſtrumente die Fertigkeit zu erlangen, ein Tonſtück oder eine Stimme in einem Tonſtück vorzutragen. Von der Kunſtgeſchichte und Aeſthetik unterſtützt, ſoll der Kunſtjünger practiſch und zugleich theoretiſch gebildet werden; ſein Wiſſen wird dann ſeine Fantaſie, ſein Gefühl nicht niederdrücken, ſondern nur regeln, und er wird ein Künſtler im wahren Sinne des Wortes, der Theorie und Practik gehörig verbindet, und beide nach Würden ſchätzt.

Reiz, reizen (Aeſth.), ein Anregendes, von Winkelmann zuerſt gebraucht, um eine beſondere Art und gewiſſe Eigenſchaft des Schönen in ſichtbaren Formen auszudrücken, das Wohlgefällige, was mehr durch den Charakter der Anmuth und Grazie, als durch ſtrenge Regelmäßigkeit Eindruck macht, und den Sinnen ſchmeichelt. Vergl. Anmuth und Grazie.

Re la (Muſ.), Mutation in der Solmiſation des Guido, nach welcher auf den Tönen d und a bald re, bald la geſungen werden mußte; ſ. Solmiſation.

Relatio (lat.), Verhältniß der Intervalle (ſ. d.), daher relatio non harmonica, unharmoniſcher Querſtand; ſ. d.

Relief (bildende Kunſt), im Allgemeinen jede erhobene plaſtiſche Arbeit auf flachem Grunde, derſelbe mag nun aus Stein, Holz oder Bein beſtehen. Die verſchiedenen Abſtufungen derſelben nach den Graden der Erhöhung nennt man Basrelief und Hautrelief (im Italieniſchen basso rilievo, alto rilievo, auch wohl mezzo rilievo und altissimo rilievo). Heut zu Tage iſt allge-

mein der Ausdruck Basrelief vorherrſchend; eine Art, die eben bedeutend genug hervortritt, um ein vollkommenes und verſtändliches Bild zu geben, ohne durch zu weit hervortretende Maſſen auf Koſten der Wahrheit und Natur nach Effect zu ſtreben. Die noch vorhandenen ewigen Muſter der altgriechiſchen Künſtler beſtehen auch nur aus eigentlichen Basreliefs, die noch dazu urſprünglich ſehr flach gearbeitet waren, ohne dadurch an Ausdruck und Wahrheit im Mindeſten zu verlieren. Erſt die Römer, den Griechen an Kunſtſinn unendlich nachſtehend, ſuchten durch techniſche Ausführung zu erſetzen, was an Geiſt gebrach; ihre Nachfolger blieben dieſer Methode getreu, und ſo entſtand jenes alto-rilievo und altissimo-rilievo, wo die vorderſten Figuren faſt ganz freiſtehend erſcheinen; ja in der Folge verirrte man ſich ſogar bis zu perſpectiviſchen Darſtellungen mit Landſchaften, und ſuchte ſo viel möglich dem Relief maleriſche Wirkung zu verleihen; eine dem Weſen der Sache durchaus fremde Verwirrung, wozu indeſſen große Meiſter, ſelbſt Canova, nicht wenig beitrugen. Nur Thorwaldſen erkannte das wahre Weſen und die Vorzüge der antiken Reliefs, und verfertigte mehre Meiſtergebilde in deren Geiſte, worunter ſein herrlicher Triumphzug Alexander's, dann Achilles ꝛc. vorzüglich auszuzeichnen ſind. Indeſſen iſt die theilweiſe und nur bei einzelnen Figuren oder Gruppen Statt findende Anwendung des Hautreliefs nicht geradezu zu verwerfen, ja ſie verleihet oft, mit Geiſt und Geſchmack angebracht, dem Ganzen Ausdruck und Bedeutung, nur muß die Anwendung und Ausarbeitung der vorſtehenden Figuren nicht ins Kleinliche und Aengſtliche gehen, und in dieſer Hinſicht ſind die, obſchon äußerſt künſtlich gearbeiteten, Reliefs an dem berühmten Grabmal Kaiſer Maximilian's I. in der Hofkirche zu Innsbruck nur geniale Verirrungen zu nennen, da auf denſelben jede Lanzenſpitze zahlreicher Heere mit unſäglichem Fleiße auf das Feinſte ausgearbeitet, und jeder Zwiſchenraum mühſam durchbrochen iſt, ſo daß ſich das Ganze (vollkommen den künſtlichen Elfenbeinarbeiten gleichend) allerdings als ein Reſultat des mühſamſten Fleißes, aber keineswegs den Anforderungen wahrer Kunſt genügend, darſtellt, obſchon es ſchwerlich Marmorarbeiten gibt, die dieſe Reliefs in der Feinheit der Ausführung und zahlloſer Menge der oft dreifach über einander aufgetragenen, in Hautrelief übergehenden, ganz frei heraustretenden Gegenſtände, übertreffen, oder ihnen auch nur gleichkommen. Die herrlichſten noch übrigen Denkmale alter Zeit, in dieſer Art, ſind die berühmten Elgin-Marbles, eine Sammlung herrlicher Bruchſtücke der griechiſchen Bildhauerkunſt aus Phidias Zeitalter, welche Lord Elgin während ſeines Aufenthaltes in der Türkei zuſammenbrachte, und dem britiſchen Muſeum überließ, welche unzählige Male plaſtiſch nachgebildet und nachgeſtochen wurden. Auch die k. k. An=

tikenſammlung in Wien beſitzt in dem herrlichen ſogenannten Fugger'ſchen Sarkophag, die Schlacht der Amazonen vorſtellend, ein koſtbares Denkmal altgriechiſcher Sculptur; ſ. Bildhauerei. Noch muß erwähnt werden, daß man ehemals, ſowohl in Aegypten, als auch Anfangs in Griechenland die Basreliefs theilweiſe mit Farben zu belegen pflegte; eine Geſchmackloſigkeit, die bei den kunſtſinnigen und feingebildeten Griechen bald der edelſten Einfachheit Platz machte. Die Geſetze der Compoſition ſind für das Relief faſt dieſelben wie für die Malerei, die Contour der Figuren im Relief verſtärkt den Effect der Zeichnung, und manches kann im Relief dargeſtellt werden, was die Bildhauerkunſt nicht geſtattet.

Repercussio (lat.), Wiederſchlag; ſ. Fuge.

Repertoire (franz., Theater), das periodiſche Verzeichniß der aufzuführenden Bühnenſtücke, im engern Sinne der Inbegriff jener Stücke, die als tüchtig bewährt, gleichſam den geiſtigen Fond eines Theaters bilden. Je verſtändiger und kunſtſinniger die Schauſpieldirection, je begabter und vielſeitiger die Darſteller, deſto gediegener und reichhaltiger wird das Repertoire, deſſen Wahl, bei dem großen Einfluß der Bühne auf das Volk, nicht gleichgiltig iſt, als Geſchmacks- und Geiſtesbarometer der Kunſtanſtalt den Maßſtab ihres Strebens, ihrer Leiſtung und ihrer Kräfte gibt. Jedes auf geſunder Baſis beruhende Theater wird in ſeinem ſtehenden Repertoire, d. h. in der Summe der aufgeführten und zur Aufführung bereit liegenden Stücke, ſowohl im recitirenden Schauſpiele, wie in der Oper, die anerkannten Muſter- und Meiſterwerke enthalten, und »auf dem Repertoire bleiben,« ſagt man daher von einem dramatiſchen Erzeugniſſe, welches nicht bloß ephemer in einigen Darſtellungen ſpurlos vorüberzieht, ſondern als bleibend von Zeit zu Zeit zur Aufführung kömmt. Bühnen niedern Strebens, denen kein Mittel zu klein iſt, um nur ihre Räume und ihre Caſſe zu füllen, ſuchen für das ſchau- und neuigkeitsluſtige Publicum bloß Varietäten zu bringen, haben daher ſelten ein ſtehendes, niemals ein gutes, bloß ein Repertoire im weitern Sinne, nämlich das wöchentliche und monatliche Verzeichniß der aufzuführenden Stücke, nebſt Beſtimmung der Proben, was aber gewöhnlich viele Abänderungen leidet.

Repetition (vom Lat., Rhet.), Wiederholung, Redefigur zur Fixirung der Aufmerkſamkeit, beſonders um einzelne Begriffe vorzüglich herauszuheben, welche darin beſteht, daß einzelne Wörter oder ganze Sätze wiederholt werden. Zur erſten Form gehört die Epizeuris, Anaphora und Epanodos (ſ. alle dieſe Art.); zur zweiten die Epiphora, Symploke (ſ. d.) und Epanolepſis, nach welcher eine Periode mit demſelben Worte ſchließt, womit ſie angefangen; z. B. Fort! beflecke nicht länger mein Haus mit deiner

Gegenwart, fort! — (Theater und Muſik) ſo viel wie Probe. Dagegen gebrauchen die Orgelbauer das Wort repetiren, um die bei einigen Orgelſtimmen gewöhnliche Wiederholung der vorhergehenden Größe des Pfeifenwerkes bei den höhern Octaven der Claviatur zu bezeichnen; denn es iſt z. B. bei den Mixturen gebräuchlich, daß mit dem Anfange der zweiten oder dritten Octave, die Größe der Pfeifen der tiefern Octaven wiederholt wird, damit in den höhern Octaven das Pfeifwerk nicht zu klein und zu ſchreiend werde.

Repetitionszeichen ſ. Wiederholungszeichen.

Replica (franz. réplique), zuweilen auch, jedoch fehlerhaft, redita, beſſer ridita. 1) Wiederholung, z. B. senza replica, ohne Wiederholung, si replica, wird wiederholt u. dgl. m. 2) Antwort, wenn nämlich eine Stimme die von einer andern vorgetragene Melodie in derſelben, oder in einer andern Tonart wiederholt oder auch nur fortſetzt.

Repriſe (franz., Theater), die Wiederaufführung eines Drama's oder einer Oper, nachdem ſie einige Zeit vom Repertoire verſchwunden waren. Ob man halb vergeſſene Werke wieder erwecken und dem Publicum darbieten ſoll, hängt ſowohl von der Beſetzung als vom Geſchmacke des Publicums ab, und der Erfolg iſt oft zweifelhaft. Manches Werk hat bei ſeiner Repriſe mehr angeſprochen, als in ſeiner Neuheit; gewöhnlich war der Fall umgekehrt, beſonders wenn es nur ein gewöhnliches Bühnenmachwerk ohne tiefere innere Bedeutſamkeit war, daher antiquirt erſchien. Auf jeden Fall ſind Repriſen für die Opernſänger nicht allein ein Prüfſtein, ſondern auch im höchſten Grade belehrend; ſie lernen die verſchiedenen Gattungen des Vortrages kennen, und werden nicht einſeitig, was ſonſt wohl oft geſchieht. — (Muſik.) Jeder Satz einer Arie, eines Liedes, eines Tanzes, eines Marſches u. ſ. w. der wiederholt wird, was durch die Wiederholungszeichen angedeutet iſt; ſ. Wiederholungszeichen.

Requiem (Aeſth. u. Muſ.), Todtenmeſſe, Seelenamt, eine Gattung der muſikaliſchen Meſſe, welche in der katholiſchen Kirche für die oder für einen Verſtorbenen aufgeführt wird. Sie hat ihren Namen von den erſten Worten des Textes, welche requiem aeternam dona eis domine heißen. Wenn man auf den wahrhaft poetiſchen Text des Requiems Rückſicht nimmt, der bald in ſanfter Klage und Wehmuth ſich ergießt, bald imponirend die Größe und Majeſtät des ewigen Gottes preiſet, bald alle Schrecken des Gerichtes verkündiget, und die Poſaune des Todtenengels erſchallen läßt; ſo muß man geſtehen, daß das Requiem faſt das höchſte muſikaliſche Werk iſt, in welchem ein Tonſetzer alle Kräfte der Solo-, der Chorſtimmen und des Orcheſters entfalten kann. So darf man unbedingt Mozart's Requiem, obgleich von einer andern

Hand vollendet, dann Cherubini's Todtenmeſſe zu den ſeltenen Meiſterwerken zählen, die nie veralten werden. Manche finden, daß der Text zu wenig Abwechslung darbietet und das Ganze einförmig wird, weil der Charakter der Trauer überall vorwalten muß; ſie ſind aber in einem Irrthum befangen, denn Pracht und Majeſtät ſind vom Requiem durchaus nicht ausgeſchloſſen, und Sehnſucht nach einer beſſern Welt, Freude an der Herrlichkeit Gottes, Vorgefühl der heitern, ewigen Ruhe, geſtatten auch zarte, gemüthvolle Melodien. Ueberdieß hat es für jeden Componiſten einen beſondern Reiz, zu denken, daß mit ſeinem Werke ſeiner ſterblichen Hülle die letzte Ehre erwieſen werden wird; ein Gefühl, das ſeiner Arbeit einen beſondern Stempel aufdrücken muß. Iſt doch die Empfindung, die im Requiem vorwaltet, diejenige, die ganz beſonders gut ſich in Tönen ausdrücken läßt, und in welcher die Tonkunſt ihre reichſten Schätze entfalten kann. Das Requiem beſteht übrigens faſt aus denſelben Theilen, wie die muſikaliſche Meſſe, nur daß am Schluſſe das Libera me domine geſungen wird.

Requiſiteur (von requisitum, Erforderniß; Theater), derjenige, welchem die Beſorgung der kleinen, zur Aufführung eines Stückes nothwendigen Erforderniſſe, Requiſiten, anvertraut iſt.

Re sol, in der Solmiſation des Guido die Mutation dieſer beiden Silben auf die Töne d oder g; ſ. Solmiſation.

Reſolution, ſo viel als Auflöſung; ſ. d.

Reſonanz (vom Lat., Nachhall; Muſ.) iſt die, ſei es durch fortvibrirende Saiten eines Inſtrumentes, durch Wände eines ſonoren Körpers, oder durch die, in einem Blasinſtrumente ſich ſchwingende, Luftſäule hervorgebrachte Verlängerung, oder der Wiederhall des Klanges. Elliptiſch oder paraboliſch gebaute Wände haben mehr Reſonanz als andere. Frei gehalten gibt die Maultrommel faſt keinen Klang, zwiſchen den Zähnen gehalten, tönt ſie ziemlich ſtark; eben ſo verhält es ſich mit der Stimmgabel, mit den Spieldoſen, die nur an einen ſonoren Körper gehalten, lauter erklingen. Bei allen Saiteninſtrumenten bringt die Saite den Klang hervor, aber die Reſonanzdecke verſtärkt ihn und erzeugt die Reſonanz. Durch die Sympathie der Töne erklingen mit einem Tone mehre zugleich, was die Franzoſen résonance multiple nennen; jedoch geſchieht es durch die résonance sousmultiple, daß, wenn von einer Violine in Doppelgriffen, oder von zwei reingeſtimmten Violinen, Oboen u. ſ. w. in der mittlern Höhe zwei Conſonanzen ſtark angeſchlagen und ausgehalten werden; z. B. die Terze c e, die Quinte c g, die Quarte g c, die kleine Septime c b, ein dritter tieferer Ton, nämlich das untere c mit erklingt, was man nach Tartini sono terzo nennt.

Reſonanzdecke, zuweilen auch Sangboden, bei den Geigeninſtrumenten das Dach, iſt ein Haupttheil aller Saiteninſtrumente, ohne welchen kein heller, ſtarker Ton durch die Saiten hervorgebracht werden kann, denn nur durch ihn werden die Schwingungen der Saiten reflectirt, und die Bewegung der Luft theilt ſich dem Organe des Gehörs mit. Die Reſonanzdecke der Saiteninſtrumente iſt immer von reinem, völlig ausgetrocknetem Fichtenholze, das nach Beſchaffenheit des Inſtrumentes bald ſtärker, bald ſchwächer ausgearbeitet, und beſonders vor fetten Subſtanzen, Näſſe und Einwirkung der Luft geſchützt werden muß.

Reſtauriren (vom Lat., Malerei), herſtellen, das Wiederherſtellen alter beſchädigter Gemälde; eine höchſt wichtige Kunſt, welche die äußerſte Delicateſſe in der Behandlung, und große artiſtiſche Kenntniſſe erfordert. Obſchon die Nothwendigkeit geſchickter Reſtauratoren mit jedem Tage fühlbar wird, da die größten Meiſterwerke der Kunſt aus dem fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert allmählich nachzudunkeln und zu verbleichen beginnen, ja mehre derſelben durch Localverhältniſſe oder Unkunde der Beſitzer noch größerer Beſchädigung ausgeſetzt ſind; ſo hat man dieſem ſo wichtigen Zweige der Kunſt dennoch bis jetzt nicht die gehörige Aufmerkſamkeit gewidmet, und eine große Zahl von Meiſterwerken wurde in den Händen ungeſchickter und unkundiger Reſtauratoren ihrer Eigenthümlichkeit beraubt, zum Theile ganz verdorben. Faſt jede große Gallerie liefert zahlreiche Beweiſe von dieſem empörenden Vandalismus, der oft Uebermalen für Eins mit Reſtauriren nimmt. Indeſſen gibt es doch hie und da, freilich ziemlich vereinzelt, ſehr geſchickte Reſtauratoren, die faſt ganz zerſtörte Gemälde mit der größten Delicateſſe und dem genaueſten Studium deren Meiſter wieder herſtellen, ohne daß eine bedeutende Spur ihrer Eigenthümlichkeit — die Hauptaufgabe der Reſtaurirung — verloren ginge, und welche die ſeltene Selbſtverläugnung haben, ihre Studien und Kenntniſſe zur Erhaltung eines dem Verderben nahenden Meiſterwerkes zu widmen, ſtatt durch eigene Schöpfungen glänzen zu wollen.

Retardation (vom Lat., Verzögerung; Muſ.), Vorhalt, Aufhaltung. Dieſe kann ſowohl in der Harmonie, als in der Melodie Statt finden. Im erſten Falle nennt man ſie gewöhnlicher Vorhalt, und ſie beſteht darin, daß der vorige Accord noch ausgehalten wird, während der Baß ſchon den Grundton des darauf folgenden anſchlägt, und die Oberſtimmen erſt ſpäter nach einem Taktgliede oder Takttheile, oft nach mehren, die zum zweiten Accorde gehörigen Intervalle angeben. Im zweiten Falle hingegen, wo die eigentliche Retardation, das heißt, die Aufhaltung melodiſcher Noten eintritt, wird am gewöhnlichſten nur eine Wechſel-

note an die vorhergehende melodiſche Hauptnote gebunden, wodurch eine Verzögerung in der Melodie eintritt, während Grund- und Mittelſtimmen meiſtens unaufgehalten ihren harmoniſchen Gang fortſetzen. Die Aufhaltung iſt daher nur das Widerſpiel der Anticipation, wo die melodiſchen Noten den harmoniſchen vorauseilen, jedoch weder ſo pikant, noch ſo geſchmackvoll als dieſe. Die Retardation iſt eine muſikaliſche Coquetterie, die zu verſagen ſcheint, um ſpäter durch Gewährung noch mehr zu beglücken. Die Appoggiatur oder der Vorſchlag gehört immer zu den Retardationen, die übrigens keinen beſtimmten Regeln unterworfen ſind, ſondern einzig von dem Geſchmacke des Tonſetzers abhängen, und meiſtens angewendet werden, um eine ſchon etwas gebrauchte oder alltägliche Melodie pikanter und neuer erſcheinen zu machen.

Reticentia (lat., Verſchweigung; Rhet.), Redefigur; ſ. Apoſiopeſe.

Retouchiren (franz., Malerei), bezeichnet entweder ſo viel wie Auffriſchen, d. h. ein Gemälde durch eine Art von Waſchung und Erneuerung der Farben, Firnißüberziehung ꝛc. wieder friſch machen, oder auch, und eigentlich das Ueberarbeiten und Aus- oder Nachbeſſern eines eigenen oder fremden Gemäldes, eine Arbeit, welche große Delicateſſe und Sorgfalt erfordert, ohne daß letztere dabei ſichtbar werden darf. Der im Gemälde herrſchende Geiſt ſoll gleich beim Untermalen aufgefaßt, beim Uebermalen vollendet werden; ein zu ängſtliches Retouchiren nimmt dem Kunſtwerke den freien Ausdruck und ſtört die Wirkung. — (Kupferſtecherkunſt.) Das Wiederſtechen einer durch viele Abdrücke abgenützten Kupferplatte, und hat in dieſem Sinne keinen ſehr guten Klang in der Kunſtwelt, indem Abdrücke von einer retouchirten Platte von Kunſtfreunden und Kennern wenig geſucht werden, und im Preiſe bedeutend unter den erſten Abdrücken zu ſtehen kommen.

Re ut (Muſ.), bezeichnet in der Solmiſation des Guido die Mutation dieſer beiden Silben auf den Ton g; ſ. Solmiſation.

Rf. oder **Rfz.**, abgekürzt für Rinforzando; ſ. l. A.

Rhapſodie (von ῥάπτειν, zuſammenfügen, oder von ῥάβδος, Ruthe, Lorbeerzweig; Aeſthetik), ein fragmentariſch hingeworfenes Convolut von Gedanken und Empfindungen, zwar über einen Gegenſtand, doch ohne regelmäßige Stellung, ohne Beobachtung der Form, ohne inneren Zuſammenhang, mit Willkür, in gebundener oder ungebundener Rede. Bei den Griechen hießen Rhapſoden die herumwandernden Sänger, die in abgeriſſenen Bruchſtücken theils die homeriſchen Dichtungen, theils ihre eigenen dem Volke vortrugen; eine Abart davon hatte

man in Deutſchland in einigen reiſenden Declamatoren. — (Muſ.) Eine Art kurzer Fantaſie, nur, wo möglich, noch freier.

Rhapſodiſch, vereinzelt, unzuſammenhängend; ſ. Aphoriſtiſch.

Rhetorik (griech. ῥητορυπη), war bei den Griechen urſprünglich die Kunſt, ſich überhaupt deutlich, richtig, zweckmäßig, ſchön auszudrücken, dann auch die Theorie der Beredſamkeit, und die Kunſt der eigentlichen redneriſchen Darſtellung. Die Römer verpflanzten das griechiſche ῥητορυπη in ihre Sprache, und nannten die Theorie der Beredſamkeit ars rhetorica; Quintilian bedient ſich des Ausdrucks rhetorica in mehr als einem Sinne, bald von der eigentlichen Beredſamkeit, eloquentia, überhaupt, bald von der Beredſamkeit in ſo fern ſie ſich auf Anweiſung und Theorie gründet, eloquentia artificiosa, bald auf die Anwendung der Kunſt der Rede, bald von der Fertigkeit und ihrer Anwendung zugleich. Jetzt begreift man unter Rhetorik im engern Sinne Redelehre, wozu im weitern Sinne noch Anweiſung zum mündlichen Vortrage oder Theorie des Stils gehört. Vergl. Rede, Redekunſt.

Rhetoriſch, ſo viel wie redneriſch, oft im tadelnden Sinne für zu verziert und überladen, im Gegenſatze des ächt Poetiſchen aus dem Gemüthe und reiner Begeiſterung Hervorgequollenen.

Rhythmik (von ῥυϑμος), Kreisbewegung, iſt die Theorie des Rhythmus, die Lehre von dem geregelten Zeitmaße in der Bewegung, in Beziehung auf Metrik; ſ. Versbau. In Beziehung auf Muſik ſo viel wie Rhythmopoie; ſ. d.

Rhythmiſch, abgemeſſen, gleichförmig geordnet. Wenn die verſchiedenen Verſe, oder die Sätze und Einſchnitte, aus welchen eine poetiſch-muſikaliſche Periode beſteht, mit vollkommener Symmetrie nach den Geſetzen der Rhythmik geordnet und gereiht ſind, ſo ſagt man, daß der Vers oder die Muſik rhythmiſch iſt. Findet dieß nicht Statt, iſt z. B., um recht faßlich zu ſeyn, der erſte Theil eines Walzers nur von ſieben, ſtatt von acht Takten, ſo merkt auch der Laie, daß etwas abgeht, und man nennt einen ſolchen Walzer unrhythmiſch. Eben ſo nennt man die Begleitung eines Geſangſtückes rhythmiſch, wenn dieſelbe Figur bei wechſelnder Modulation und Melodie ſtets vom Orcheſter wiederholt wird. Dieſe Stetigkeit, die ſowohl im edlen als im komiſchen Stile Statt finden kann, verleiht dem Tonſtücke einen beſondern Reiz, wenn es übrigens nicht ganz werthlos iſt. Das Ganze ründet ſich und bringt einen Totaleffect hervor, da es die Fortdauer derſelben Empfindung, das Vorwalten des gleichen Gedankens ſchildert, und ſo den Eindruck der Freude oder des Schmerzes, den der Sänger empfindet, ſteigert. Faſt in allen Opern findet man häufige Beiſpiele der rhythmiſchen Begleitung.

Rhythmiſche Betonung der Silben — Rhythmiſche Cäſur, Rhythmiſche Gliederung, Rhythmiſche Reihe, Rhythmiſche Takte, Rhythmiſcher Accent; — (Metrik) ſ. Quantität, Accent und Vers.

Rhythmometer, Taktmeſſer; ſ. Metronom.

Rhythmopoie, Taktordnung, nannten die Griechen jenen Theil der Muſikwiſſenſchaft, der die Geſetze des Rhythmus und alles dahin Einſchlagenden vorſchrieb. Sie bezog ſich vornehmlich auf die Poeſie, da die Alten die Macht der für ſich allein wirkenden Tonkunſt nicht kannten, gab die Geſetze an, wie man durch die verſchiedenen Gattungen der Bewegung die verſchiedenen Leidenſchaften ausdrücken konnte. Die Griechen unterſchieden die gedrängte, die breite, die ruhige Bewegung; ihre zu uns darüber gelangten Regeln ſind indeſſen ſehr verworren und faſt gänzlich unverſtändlich. Gegenwärtig nennt man Rhythmopoie jenen Theil der Tonlehre, welcher zeigt, wie die Theile der Melodie in Anſehung ihres Umfanges beſchaffen ſeyn müſſen, wenn ſie unter ſich ein für unſer Gefühl angenehmes Verhältniß bekommen ſollen.

Rhythmus (Metrik und Muſik), jede nach einem gewiſſen Zeitmaß abgemeſſene Bewegung. Der Rhythmus hat nach Heyſe keineswegs die Sprache zu ſeinem alleinigen Stoff, ſondern er entſteht überhaupt dann, wenn die ſtill dahingleitende Zeit durch geregelte ſinnliche Zeichen, beſonders für das Geſicht oder für das Gehör zur Wahrnehmung gebracht wird, und iſt in ſo fern überhaupt die Darſtellung des Zeitfluſſes durch geregelte ſinnliche Zeichen. Für das Geſicht kommt der Rhythmus zur Anſchauung durch die abgemeſſene Bewegung beim Tanz, ja ſchon durch das Aufheben und Niederſetzen der Füße beim Gehen; für das Gehör wird er wahrnehmbar durch den Taktgang der Muſik, abgeſehen von allen Tonverhältniſſen, durch das Geläute einer Glocke, den Schall des Dreſchens, Ruderns, Schmiedens ꝛc.; für beide Sinne zugleich durch den Pendel einer Uhr; ſelbſt dem Gefühl wird der Rhythmus merkbar im Pulsſchlage. Ueberall, wo die Zeit in vernehmbare geregelte Abſchnitte zerfällt, iſt Rhythmus; den wir daher, wie Cicero richtig bemerkt, wohl an herunterfallenden Tropfen, nicht aber an dem gleichmäßig fortfließenden Strome wahrnehmen. Ja man überträgt das Wort Rhythmus von der Zeit auch auf den Raum und deſſen ebenmäßige Eintheilung durch den harmoniſchen Zuſammenhang der Theile eines Körpers; und ein Gebäude, eine Bildſäule, ein Gemälde hat Rhythmus im Raume, wie ein Gedicht oder ein Tonſtück in der Zeit. Vorzüglich iſt der Rhythmus als die nach beſtimmten Geſetzen abgemeſſene Zeitbewegung in der Muſik, und am vorzüglichſten im Versbau zu beachten. Nach den Definitionen der neuen Metriker iſt in dieſer Beziehung Rhythmus die geordnete Folge von Zeitabtheilungen, durch Stimme und Schall hervorgehoben. Der Schall ver-

deutlicht ſich durch das Heben und Sinken, die Stimme durch die kurze und lange Dauer; vergl. Quantität und Vers. In der proſaiſchen Rede iſt auch zur Herſtellung des Wohlklanges Stellung und Zerlegung der Perioden nothwendig, die der oratoriſche Rhythmus oder Numerus heißt (ſ. Numerus).— In Beziehung auf Muſik iſt Rhythmus in beſchränkterem Sinne das Verhältniß der Tonfüße oder der verſchiedenen Notengattungen, aus welchen die verſchiedenen Taktarten beſtehen, oder der Unterſchied der Bewegung, welcher aus der Geſchwindigkeit oder Langſamkeit, aus der Länge oder Kürze der Zeitabſchnitte entſteht. Im weiteren Sinne heißt Rhythmus das Verhältniß, welches die einzelnen melodiſchen Theile oder Sätze einer Periode unter einander haben. In beiden Fällen entſpringt das Vergnügen, welches der Rhythmus gewährt, aus der Symmetrie in den verſchiedenen Theilen eines Ganzen, aus der richtigen Abtheilung der Zeit, die auf eine allgemein faßliche Weiſe und mit ungemeiner Genauigkeit ſelbſt in ihre kleinſten Elemente zerſetzt wird. Daher kann der Rhythmus, in der erſten Bedeutung dieſes Wortes, als das urſprüngliche Element ſowohl der Muſik als der Poeſie angeſehen werden. Seine Bewegungen, ſeine Worte nach dem Zeitmaße ſymmetriſch zu ordnen, liegt in der Natur des Menſchen; daher die Percuſſionsinſtrumente, welche bei allen Urvölkern den andern, welche eine Melodie vorzutragen geeignet ſind, vorangingen; daher noch jetzt die Anwendung der Trommel bei dem Marſchiren der Soldaten. Der Rhythmus iſt demnach immer ein weſentlicher Theil der Muſik geblieben, nur fordert er in ſeiner zweiten Bedeutung ein ſchon etwas gebildetes Kunſtgefühl, ein durch vieles Muſikhören geſchärftes Ohr, und eine zarte Empfindung für das Geregelte und Ebenmäßige. Je fühlbarer der Rhythmus in einer Tondichtung iſt, je größere Wirkung bringt ſie hervor; vorausgeſetzt, daß übrigens die Leidenſchaft oder Empfindung richtig ausgedrückt ſei. Alle Künſteleien, wodurch das Verhältniß der Theile unter ſich oder zum Ganzen weniger fühlbar wird, können nur ſchädlich einwirken, wie man ſich z. B. durch zur unrechten Zeit angewendete Synkopen leicht überzeugen kann, und der Zuhörer, durch übergroße Aufmerkſamkeit ermüdet, hört auf, dem Tonſtücke ſeine Theilnahme zu ſchenken. Von der andern Seite wäre es allerdings gefehlt, den ſtark markirten Rhythmus eines Marſches oder Tanzes bei einem, zärtliche Gefühle ausdrückenden, Tonſtücke anzuwenden; aber der Rhythmus iſt überall unerläßlich, ſo zwar, daß ſelbſt im Recitative ein gewiſſes Maß beobachtet werden, und der Proſodie ihr Recht widerfahren muß, ſoll das Ganze ſich nicht in das Unbeſtimmte verlieren.

Ricercato (ital., ausgeſucht; Muſ.) nennt man alle Gattungen von muſikaliſchen Compoſitionen, in welchen beſonders

künſtliche Nachahmungen angewendet werden; z. B. Madrigale, Fugen. Vor der jetzigen Verflachung haben ſich die Italiener darin ſehr ausgezeichnet, wie die Arbeiten Paleſtrina's, Monteverde's, Geſualdo's, Scarlatti's, Marcello's, Durante's u. A. beweiſen.

Richtbaum (Bauk.), ein hoher Baum, woran ein Kolben befeſtigt iſt, um vermittelſt desſelben und eines Seiles, beim Heben eines Gebäudes, das Bauholz in die Höhe zu ziehen.

Richtig, Richtigkeit (Aeſth.) ſ. Correct.

Rieſengebälke (Bauk.), Hauptgeſimſe bei hohen Gebäuden, aus wenigen, aber ſtarken Gliedern beſtehend.

Rieſenharfe ſ. Meteorologiſche Harmonika.

Rinforzando (ital., Muſ.), abgekürzt rinf., rfz. oder rf., verſtärkend; bedeutet, daß eine oder nach Beſchaffenheit der Melodie, mehre Noten oder auch Takte mit größerer Stärke des Tones vorgetragen werden müſſen. Eigentlich ſollte man nach dem Sinne dieſes Wortes es mit crescendo für gleichbedeutend halten, und sforzando für das plötzliche Hervorheben eines Tones anwenden; ſie werden aber oft verwechſelt, und rinforzando für sforzando, d. h. für ein kurzes forte gebraucht, das ſich oft nur auf eine oder zwei Noten erſtreckt.

Ringelgedicht (Poetik), ſo viel wie Rondeau; ſ. d.

Ripieno (ital., Muſ.), in eigentlicher Bedeutung voll, ausgefüllt; ſei es, daß man nur dann Chor und Orcheſter für vollſtändig anſah, wenn alle Ripienſtimmen geſungen oder geſpielt wurden; ſei es, daß man dadurch andeuten wollte, daß dieſe Stimmen nur Ausfüllungsſtimmen ſind. Man bezeichnet mit dem Worte ripieno: 1) in allen Tonſtücken für ein volles Orcheſter, wie Symphonien, Ouverturen, Meſſen, Cantaten, Oratorien u. ſ. w. jede doppelt oder mehrfach beſetzte Stimme, wie z. B. die Chor- und Bogenquartettſtimmen, die nur der erhöhten Wirkung wegen von mehr als einem Individuum oder zwei aus einer einzigen Stimme ſingenden oder ſpielenden Individuen zugleich vorgetragen werden. So ſind z. B. die Prim-Violinſpieler am zweiten, dritten u. ſ. w. Pulte, Ripienſpieler, obgleich ſie ganz dasſelbe ſpielen, wie die Prim-Violinſpieler am erſten Pulte. 2) Ferner nennt man Ripienſtimme, und zwar in der eigentlichen Bedeutung des Wortes, jene, welche nur im Tutti mitwirken, und im Solo, ſei es nun eines Concertes oder eines Geſangſtückes, Pauſen zählen. Jeder Copiſt kann die Begleitungsſtimmen zu Ripienſtimmen umſtalten, wenn er die Begleitung des Solo's durch Pauſen erſetzt; da aber, wenn die Soloſtellen vom Tutti durch die Worte Solo und Tutti unterſchieden ſind, ſich jeder zurecht finden, die Solo's auslaſſen kann und ſicherer einfällt, wenn er die vollſtändige Stimme vor ſich hat, ſo iſt es gerathener, jedem eine vollſtändige

Stimme vorzulegen. Obwohl man meiſtens nur bei den Chor-, Violin- und Baßſtimmen das Wort ripieno antrifft, ſo können doch auch die Stimmen der Blasinſtrumente ſo bezeichnet werden, wenn man bei irgend einem großen Werke die Harmonie doppelt oder auch dreifach beſetzt, da nur die erſte Harmonie dann die Soloſtellen vorträgt, die zweite und dritte blos im Tutti thätig iſt.

Ripieniſt, Ripienſpieler, iſt derjenige, der, im Gegenſatze zum Soloſpieler oder Orcheſterdirector, nur Ripienſtimmen vorträgt, welcher Ausdruck eigentlich bloß bei den Violinſpielern, ſeltener bei den Viola- und Violoncell-, oder Contrabaßſpielern angewendet wird. Man fordert vom Ripieniſten: 1) daß er ſeinen Ton ganz in der Gewalt habe, und Soloſtellen ſanft und leiſe eben ſo begleiten, als im Forte einen ſtarken, vollen und markigen Ton entfalten könne; 2) daß er im Treffen und Notenleſen große Fertigkeit beſitze, da er nicht wie der Soloſpieler, oder doch nur ſelten, bei den Proben ſchwierige Stellen einüben kann; 3) daß er nicht allein ſicher und feſt im Takte ſey, ſondern mit größter Aufmerkſamkeit und Pünktlichkeit ſtets auf das Ganze blicke und höre, alſogleich dem Winke des Dirigenten gehorche, ſich an das Ganze anſchließe, die Bezeichnungen des Tonſtückes ſowohl in Hinſicht der Stärke oder Schwäche des Vortrages, als auch in Bezug auf die Accentuirung, das Schleifen oder Abſtoßen der Noten genau befolge, ſich durchaus keine Willkür, keine nicht ausdrücklich angezeigte Verzierung erlaube; und 4) durch Uebung und Kenntniß in den Stand geſetzt ſei, den wahren Sinn und Ausdruck des Tonſtückes gleich zu faſſen.

Risoluto (ital., Muſ.), entſchloſſen, kräftig, beherzt; z. B. Allegro risoluto, ein nicht ſowohl raſch, als mit männlicher Entſchloſſenheit vorzutragendes Allegro, in welchem die Töne eher ſtark und markig angeſchlagen, als weich geſpielt und das Staccato beſonders markirt werden muß. An einander geſchleifte Töne, empfindſame Verbindung derſelben, paſſen nicht zu dem Begriffe des Risoluto.

Riß (Graphik), Zeichnung eines Gegenſtandes, wobei nur die Hauptzüge in einfachen Linien angedeutet ſind; in Beziehung auf Architectur ſ. Bauriß.

Ritardando, abgekürzt ritard., auch zuweilen, jedoch fehlerhaft, tardando, tard., muſikaliſche Vortragsbezeichnung, nach und nach langſamer, allmählich von einer ſchnellern zu einer mäßigern Bewegung übergehend. Dieſer Ausdruck hat in Hinſicht auf das Zeitmaß dieſelbe Wirkung wie das Diminuendo auf die abnehmende Stärke des Tones. Nur muß man ſich hüten, das Ritardando willkürlich, und wo es nicht vorgeſchrieben iſt, zu oft anzuwenden; man läuft Gefahr, auf dieſe Weiſe ein Tonſtück ganz

zu entſtellen und ihm einen andern Charakter zu geben, als der Tonſetzer beabſichtigte.

Ritornell (vom Ital., Muſ.), ein bald kürzerer, bald längerer Inſtrumentalſatz, der vom Orcheſter als Einleitung zu einer Arie oder einem andern Geſangſtücke vorgetragen wird, und ſich auch öfter theils in der Mitte, theils am Schluſſe desſelben entweder in gleicher oder auch in gänzlich veränderter Geſtalt wiederholt, ſowohl um den Ausdruck zu ſteigern, das Muſikſtück zu runden, als um dem Sänger einige Zeit zur Erholung zu gönnen. In den Arien der ältern Componiſten war das Ritornell nichts anderes, als das entweder ganz oder theilweiſe vom Orcheſter vorgetragene Motiv der Arie ſelbſt, das in der Mitte und am Schluſſe derſelben wiederholt wurde, und meiſtens mit einigen Takten im Forte endigte. Daher der Name Ritornell, von ritorno, Wiederkehr. In neuerer Zeit hat man auch darin mehr Abwechslung gebracht. Leidenſchaftliche Geſangſtücke haben oft gar kein Vorſpiel, und nur die zur Erholung des Sängers unentbehrlichſten Zwiſchenſpiele. Den Schluß bezeichnen meiſtens, ſehr verſtändig, nur wenige Accorde, da ein langer Inſtrumentalſatz am Ende nur Langeweile erregt und den Eindruck des Ganzen ſchwächt. Dagegen gibt es zuweilen Ritornelle von beträchtlicher Länge, in welchen ſich auch Soloinſtrumente, entweder allein oder concertirend, hören laſſen. Sie ſind nur paſſend, und können nur dann Effect hervorbringen, wenn die Situation dieſe Breite geſtattet. Gegenwärtig iſt in Hinſicht der Ritornelle dem Componiſten die größte Freiheit geſtattet, nur hat man doch meiſtens das Motiv des Geſangſtückes, als Motiv des Ritornelles beibehalten, und außer ſeltenen Fällen, iſt der Charakter des Ritornells noch faſt immer demjenigen des darauf folgenden Stückes angemeſſen geweſen. Obwohl in der Regel der Ausdruck Ritornell einen vom Orcheſter vorgetragenen Satz bedeutet, ſo bezeichnet man doch auch z. B. in einem blos von dem Fortepiano oder der Harfe begleiteten Liede oder Geſangſtücke alle Vor-, Zwiſchen- und Nachſpiele mit dieſem Worte.

Ritornello (ital.). Die italieniſche Poetik hat die ſo ſehr beliebte Gattung Volksgeſang zwar nicht anerkannt, doch exiſtirt er ſehr häufig; er beſteht gewöhnlich aus drei Zeilen im Versbau des Sonetts, zwei beliebige Verſe werden mit einander gereimt, und ohne weitere Sinnverbindung folgen mehre Ritornelle auf einander, die theils einzeln, theils von verſchiedenen Stimmen geſungen werden, zuletzt ſich in eine Art Chor vereinigen. Es ſind meiſtens Schnitter- und Schäferlieder.

Ritterpoeſie (Poetik), zerfällt in die zwei Hauptheile der Ritterepopöe und des Ritterromans. Die Verherrlichung der groß-

artigen Thaten der Helden des Mittelalters war der Hauptzweck der alten Ritterpoeſie, die nach dem Geiſte der Poeſie in der Periode des Ritterthums überhaupt eine höchſt romantiſche Färbung hatte. Die Troubadoure in dem ſüdlichen, die Trouveren im nördlichen Frankreich und die Minſtrels in England hatten keinen würdigeren Gegenſtand, als an den Thaten der Ritter und ihren Abenteuern ihr Dichtertalent zu üben. Ernſter und größer war die Ritterpoeſie Deutſchlands, beſonders des Nordens. Im bekannten Niebelungenliede, dieſer Iliade des Nordens, weht der Geiſt geheimnißvoll und heroiſch. Eine eigenthümliche Färbung erhielt die Ritterpoeſie durch das Fabelhafte und Wunderbare, welches ſpäter mit Feen-, Hexen- und Zauberdichtung ſich verſchwiſterte. Rieſen und Zwerge kamen nun in ihr Gefolge. Der Geiſt des Wunderbaren, durch den Geiſt des Chriſtenthums jener Zeit geleitet, führte die chriſtliche Ritterpoeſie herbei. Die Ritterromane ſchweben faſt alle zwiſchen Fabel und Dichtung, zwiſchen Wunder und Wirklichkeit; jedoch bezieht ſich dieß nur auf die alte Ritterpoeſie, wie man ſie in den älteſten Sagen, dem Könige Artus, der Tafelrunde, dem Seher Merlin, oder in den altfranzöſiſchen Geſchichten von Carl dem Großen und ſeinen Paladinen, von den Amadiſſen ꝛc. findet, keineswegs auf den in neueren Zeiten entſtandenen Ritterroman, der den Geiſt und die Thaten des Mittelalters durch die Darſtellung der roheſten Gemeinheiten, durch Beſchreibungen von Zechgelagen, Raubfehden, Vehmgerichten ꝛc. mehr ſchmähte als ſchilderte, jetzt Gottlob ganz vergeſſen, ſelbſt auch nicht mehr als Futter für den niedrigſten Leſepöbel dient. Die daraus, hauptſächlich aber durch Goethe's Götz von Berlichingen hervorgegangenen Ritterſchauſpiele, waren von gleichem Geiſte beſeelt, und ſchreiten auch nur ſelten jetzt über die Breter. Ueber die ausgezeichneten Dichter der Ritterepopöen vergl. Epos.

Riverso, rivoltato, rovescio, al rovescio, umgekehrt, bezeichnet entweder eine muſikaliſche Spielerei, nämlich ein Tonſtück oder einen Satz, die ſowohl vor- als rückwärts, das heißt, vom Ende nach dem Anfange zu geſpielt werden können, oder eine contrapunctiſche Künſtelei, eine Art von muſikaliſchem Casse-tête Chinois, welche in eine Fuge oder Nachahmung das umgekehrte Thema, nämlich von der letzten Note zur erſten einführt und bearbeitet. Diejenigen, welche Muſik mit den Augen hören und an Vexirmuſtern Gefallen finden, werden ſich auch daran ergetzen, nicht ſo jene, die durch Töne begeiſtert und bewegt werden wollen.

Rivolgimento (ital.), Umkehrung, daher Verwechslung der Stimmen im doppelten Contrapuncte; ſ. Nachahmung, Fuge, Contrapunct.

Robinſonade, eine Romanſorte, in welcher abenteuerliche Begebenheiten eines Reiſenden zu Waſſer und zu Lande, in fremden, noch ungekannten Weltgegenden erzählt werden. Sturm und Ungemach, Menſchenfreſſer, Seeräuber, allerlei Ungethüme, Diamantenfiſcher ꝛc., zum Gegenſatze wieder Schilderung der tropiſchen Zone ꝛc. ſind die gewöhnlichen Ingredienzen dieſer Gattung, deren Urſprung in einem 1715 erſchienenen Romane des engliſchen Schriftſtellers Daniel de Foe zu ſuchen iſt. Unter dem nun allgemein bekannten Titel Robinſon Cruſoe beſchrieb Foe mit vielem Glück die Fata des Schottländers Alexander Selkirk, fand raſch unzählige Nachahmer, und bald hatte jedes Ländchen und Städtchen ſeinen Robinſon, der immer lange unter Cannibalen herumvagirend, endlich mit Schätzen beladen heimkehrte. Unter den Deutſchen zeichneten ſich durch Bearbeitung dieſer Robinſone für die Jugend Campe und Wezel aus, ſo wie die von Schnabel verfaßte, von Tieck jetzt wieder herausgegebene und von Oehlenſchläger umgearbeitete Inſel Felſenburg denſelben Stoff mit vieler Fantaſie behandelt.

Römiſche Bauart ſ. Bauart.

Römiſche Malerſchule ſ. Malerſchule.

Römiſche Ordnung (Bauk.) ſ. unter Säulenordnung.

Römiſches Gewölbe (Bauk.), ein Gewölbe in einem Zirkelbogen.

Rohr (Muſ.), das aus Schilfrohr verfertigte Mundſtück der Oboe und des Fagotts, ſo wie des Engliſchhornes. Nur beim erſten dieſer Inſtrumente wird es an eine kleine, meſſingene Röhre, die man den Stiefel oder Stift nennt, gebunden, bei den zwei andern aber ohne Verbindung mit einem andern Theile an das Eß geſteckt. Ein gutes Rohr iſt für jeden, der eines dieſer drei Inſtrumente ſpielt, weſentlich, ja unentbehrlich; darum ſoll auch jeder Oboiſt oder Fagottiſt ſich ſelbſt die Röhre machen und nach ſeinem Anſatze zurichten können; bei gekauften Röhren kann man ſich auf die Gattung des Rohrholzes oder des Schilfes nie ganz verlaſſen, und mit vollkommener Sicherheit blaſen. Das beſte Schilfrohr bezieht man aus Italien, Spanien oder dem ſüdlichen Frankreich. Es muß ganz ausgezeitigt, röthlich gelb, glänzend und glatt ſeyn; das grünlich ausſehende iſt nicht reif, und der Ton bleibt ſtets dumpf. Kurze breite Röhre geben am leichteſten Höhe und Tiefe, aber keinen guten Ton; je weicher das Rohr, je mehr vibrirt es, je beſſer, klangvoller ertönt demnach das Inſtrument. Brod in Paris hat eine Maſchine erfunden, um ſowohl Oboe-, als Fagott- und Engliſchhornröhre immer gleich und gut zu erzeugen; dieſe Maſchine iſt eben ſo ſinnreich als zweckmäßig, und verdient das größte Lob.

Rohrflöte nennt man eine Orgelſtimme, die zwar gedeckt iſt, jedoch in der Mitte des Deckels ein offenes Röhrchen hat. Sie klingt tiefer als ein ordentliches Gedakt, und jede Pfeife überſetzt ſanft in die Quinte. Man hat dieſe Stimme zu ſechzehn, acht und vier Fußton.

Rohrwerk, ſo viel als Schnarrwerk; ſ. d.

Rolle (Theater), die einem Schauſpieler übergebene einzelne Partie eines zur Aufführung beſtimmten Stückes, in dem ſchriftlichen Auszuge des Antheiles beſtehend, was in dem darzuſtellenden Charakter ſowohl zu reden, als ſonſt zu veranlaſſen iſt. Dieſer ſchriftliche Auszug, Rolle genannt, muß zugleich die Schlußworte des Vorhergehenden (Stichwort, ſ. d.) enthalten, als Zeichen des Einfallens in der Rede; auch ſoll alles zur mimiſchen Bezeichnung Nothwendige, ſo wie das zur Scenerie Gehörende darin angedeutet ſeyn. In den Correctionsproben, welche der eigentlichen Leſeprobe vorhergehen ſollen, ſind die einzelnen Rollen mit dem ganzen Stück zu controlliren. Der Schauſpieler, der Künſtler und Kunſtwerk zugleich iſt, muß aber nicht nur die ihm zugetheilte Rolle gut auswendig lernen, um ſie mechaniſch herzuplappern, ſondern er muß das ganze Stück im Zuſammenhange kennen, ſich dann in den Charakter ſeiner Rolle lebhaft hineindenken, den Geiſt und Sinn derſelben in den Wechſelbeziehungen zu den andern klar und lebendig auffaſſen, um den Charakter plaſtiſch hervortreten zu machen, die Wahrheit mit Idealität zu verſchmelzen, mit einem Worte: er muß ſtudiren (ſ. Schauſpielkunſt). Ein von Natur begabter, durch innern Geiſt und äußere Mittel berufener Menſchendarſteller wird ſich zwar in kein eigentliches Fach einzwängen, doch beſtimmen Neigung, Alter, Geſtalt, Organ dem Schauſpieler, jene ihm vorzüglich zuſagenden Rollen, zu deren Darſtellung er die Weihe und die Beglaubigung — ein für den Repräſentanten unumgängliches Erforderniß — vorzüglich in und an ſich trägt; daher die Eintheilung der Kunſtleiſtungen und die dafür angenommene Benennung Rollenfach, nach welchem die Engagements geſchloſſen werden. Bei dem recitirenden Schauſpiele nimmt man als nothwendige und feſtſtehende Rollenfächer an: erſte, zweite und dritte Liebhaber, Helden, Intriguants, Chevaliers, zärtliche Väter, polternde Alte, Vertraute, Bedienten- und Soubretten, naive und ſentimentale, hoch- und niedrig-komiſche Rollen. Eine gewiſſe Vielſeitigkeit iſt wie in jeder Kunſt achtungswerth, doch iſt es nur ſelten einem Talente gegeben, ſich in verſchiedenen Sphären gleich ausgezeichnet zu bewegen, und wenn einige Schauſpieler in neueſter Zeit, aus lauter Sucht nach Genialität, in einem Abend heterogene Charaktere darſtellten, z. B. den Carl und Franz Moor in Schiller's Räubern, ſo gehört dieß zu den theatraliſchen Gauklerſtücken,

und konnte nur der Seltſamkeit, nicht der Kunſtleiſtung willen anſprechen. Wohl gibt es einzelne Rollen, wo Doppelcharaktere darzuſtellen ſind, nämlich ſolche Rollen, welche neben dem eigenen Haupt- und Grundcharakter, mehre andere Charaktere darzuſtellen haben, um die übrigen Perſonen im Stücke zu täuſchen; hier erſcheint meiſt der falſche Charakter gegen die Mitſpielenden, der wahre gegen das Publicum in Handlung, und es bleibt hier die Aufgabe des Schauſpielers, vorzüglich den Hauptcharakter richtig aufzufaſſen, den falſchen zwar auch naturgemäß wieder zu geben, doch immer den Grundcharakter etwas durchſchimmern zu laſſen; in der Darſtellung des Hauptcharakters muß daher der Schauſpieler ſo wahr und einfach als möglich ſeyn, um in der Darſtellung des falſchen Charakters etwas übertreiben zu können. Dankbare und glänzende Rollen heißen in der Theaterſprache diejenigen, die dem Schauſpieler Gelegenheit bieten, ſich in intereſſanten, die Theilnahme des Publicums leicht erregenden, das Gefühl ſcharf anſprechenden Situationen, durch Mimik und Declamation Beifall zu erringen, wozu auch der Abgang gehört (ſ. d.). Coſtümerolle heißt jene, die nicht in moderner bürgerlicher Kleidung, ſondern in der einer gewiſſen Zeit oder einem gewiſſen Stande angemeſſenen Garderobe dargeſtellt wird. — (Bauk.) Ein auf mehren Seiten mit Schnecken verzierter Krag- oder Schlußſtein. — (Muſ.) Eine Notenfigur, bei welcher der Hauptton mit ſeiner großen Ober- und ſeiner kleinen Unterſecunde, oder umgekehrt mit ſeiner kleinen Ober- und ſeiner großen Unterſecunde in ſchnellem Zeitmaße abwechſelt,

Roman (Poet.), von der lingua romana vulgare alſo benannt, nämlich der romaniſchen Sprache, d. i. derjenigen Sprache, welche in den beſonders ſüd- und weſtlich-römiſchen Provinzen durch die Vermiſchung des Lateiniſchen mit den üblichen Landesſprachen und den Wörterformen der fränkiſchen, vandaliſchen, hunniſchen und lombardiſchen Dialecte entſtand. Man nannte ſie die romaniſche, zum Unterſchied von dem Jargon der Barbaren auf der einen, und von dem reinen römiſchen Idiom auf der andern Seite. Zweige dieſes romaniſchen Sprachſtammes, deren Grundcharakter immer die lateiniſche blieb, ſind die italieniſche, franzöſiſche, ſpaniſche und portugieſiſche. In dieſen ſüdlichen Sprachen entſtand zuerſt die zwiſchen Hiſtorie, Epopöe und Sage ſchwimmende Ritterpoeſie (ſ. d.), und weil es die romaniſch-provençaliſche Volksſprache war, in welcher jene fabelhaften Erzählungen geſchrieben waren, adoptirte man ſpäter für jede abenteuerliche, ja unnatürliche Begebenheit, den Ausdruck Roman. Zur epiſchen Form der Poeſie gehörend, begreift man jetzt darunter die ausführliche Erzählung intereſſanter Begebenheiten, verknüpft in dem abgeſchloſſenen Lebensganzen eines mit der Convenienz und dem bürgerlichen Leben ringenden Individuums. Bei

dem Umſtande, daß der Roman in unſerer Zeit eine Hauptrolle in der Literatur ſpielt, und unter allen Dichtungsformen die geleſenſte, populärſte und wirkſamſte iſt, unter dieſem Rahmen ſogar alle Elemente des Lebens, der Kunſt und Wiſſenſchaft, die Bilder der Zeit und Vergangenheit, Lebensweisheit, ja ſogar eine gewiſſe Weltanſicht darin abgeſpiegelt erſcheint; bei der eigentlichen Tendenz des Romans, in der Darſtellung der Erlebniſſe einer einfachen Menſchennatur die Menſchheit zu charakteriſiren, iſt er allerdings von großer Wichtigkeit, und bildet beinahe, beſonders wenn er auf hiſtoriſcher Grundlage beruht, das Epos unſerer Zeit. Beinahe nur, denn durch den Roman iſt das Epos keineswegs ausgeſchloſſen oder entbehrlich gemacht, wiewohl es jetzt minder populär iſt; daher erſt neuerlich ein guter Kopf behauptete: Wer ſicher vor Geleſenwerden ſeyn will, ſchreibe jetzt ein Heldengedicht. — Der Roman hält ſich an das Individuelle, und wirft nur einzelne Blicke auf die Welt im Großen, das Epos iſt univerſell. Die Einheit liegt im Epos minder in der Perſon, als in der Welt der Erſcheinungen. Im Romane, ſagt der ſcharfſinnige Denker Aſt, entwickelt ſich Alles aus der tiefſten Individualität, der innigſten Subjectivität, alſo aus der Abſolutheit des Gemüthes. So wie alſo in ihm Alles aus der geheimſten Tiefe des Menſchen ausfließt, die ihr unendliches freies Leben in tauſend Lichtgeſtalten und Farben offenbaren kann, ſo kann auch der Roman alle Formen der Poeſie in ſich aufnehmen. Als Geſchichte und Erzählung aber muß der Roman, da das Geſchehene ein Reales, an ſich Geſetztes, und von der Freiheit des Menſchen Unabhängiges iſt, die Form des rein Hiſtoriſchen und Objectiven annehmen, alſo in Proſa erzählen; aber die abſolute Freiheit, die aus der Subjectivität fließt, offenbart ſich in der phantaſtiſchen Erfindung und Conſtruction des Geſchichtlichen, ſo wie die Eigenheit des Individuums im phantaſtiſchen und muſikaliſchen Geiſte des Ganzen wiederſtrahlt. Darum auch muß eine epiſche Entfaltung und Verknüpfung im Romane Statt finden, weil es in der innern Harmonie des Ganzen, in der unſichtbar ſichtbaren Gottheit, ſeinen tiefern Grund hat. Und ſo wie der Roman die ganze Bildung und Geſchichte eines Individuums darſtellt, in welchem ſich durch wunderbare Schickſale ſein Genius offenbart, und das tiefſte geheimnißvollſte Leben, ein Spiegel der innigſten Selbſterkenntniß und Selbſtbeſchauung, ſymboliſch erſcheint, ſo iſt er auch die abſoluteſte aller Dichtungen, in welcher Poeſie und Philoſophie im tiefſten Centrum des Gemüthes durch das ideale Element, die Liebe, verknüpft zuſammenwohnen. — Aus dem Leben gegriffen, das Leben darſtellend, können wie dieſes, ſelbſt auch die Arten des Romans ſehr verſchieden ſeyn; man hat ihn daher in Fächer einzureihen geſucht, Abtheilungen und Unterabtheilungen gemacht, und mit wichtigen Mienen von ernſten,

[illegible]

komiſchen, ſatyriſchen, philoſophiſchen, eklektiſchen, didaktiſchen, humaniſtiſchen, pſychologiſchen, humoriſtiſchen, ſentimentalen, politiſchen, hiſtoriſchen, Tendenz-, Reiſe-, Sitten- und Kunſtromanen geſprochen, wie wir denn in neuerer Zeit ſogar einen theologiſchen Roman erhielten. Jean Paul unterſchied den Roman nach Geiſt und Form in den der italieniſchen, deutſchen und niederländiſchen Schule, aber alle dieſe Eintheilungen laſſen ſich nicht erſchöpfen; das Weſen des Romans iſt der Geiſt der Individualität und Eigenheit, ſeine Beſtimmung iſt nicht, Nebenzwecken zu dienen. Man weiß ja bei vielen Romanen nicht, ob Stoff, ob Lehre die Hauptſache iſt; Geſchichte, Geographie, Nautik, Ethnographie, Kriegswiſſenſchaft, Botanik, Malerei, Muſik, Cameraliſtik werden in Romanen abgeſponnen, die Romantik ſelbſt nur als Nebenſache behandelt. Der Zweck des Romans iſt aber ein ganz anderer. Weil nun das Centrum des Ganzen in ihm die tiefſte Individualität iſt, ſo macht die Kunſt zwei Hauptforderungen an den Helden des Romans: Er ſoll gleich den übrigen im Romane auftretenden und handelnden Perſonen Geſtalt und Charakter haben, und zweitens ſoll ſich ſein Charakter weder zu energiſch, noch zu nihiliſtiſch aufweiſen. Der Romanheld dürfte, wie Goethe's Wilhelm Meiſter, im Gegenſatze zum Helden des Dramas, nicht allzu kräftig daſtehen. Es ziemt ihm eine gewiſſe Paſſivität; Dichter und Leſer, beide würden ihre Freiheit zuſetzen bei einer übermächtigen Erſcheinung, die nichts neben ſich duldete, und überall, wo ſie hintritt, nur ihren Schatten auf die Gegenſtände würfe; aber wenn auch Geſtaltung allerdings das vornehmſte Geſetz des Romans iſt, ſo muß man doch mit Wienbarg fragen: Aber was ſind Geſtalten, welche Bedeutung haben ſie für die Poeſie, für das innere Auge, die ideale Theilnahme, wenn das geſtaltende Princip, die Seele, nicht aus ihnen hervorleuchtet? — Das Leben darzuſtellen, iſt die Aufgabe des Romandichters, das Leben, die menſchlichen Leidenſchaften mit allen Nüancirungen, das Leben mit allen Farben des Klimas und der Zeit, und des Dichters bildender Geiſt muß ordnend ſchweben über dieſes Chaos, und das Lebensprincip erfaſſen: die Liebe. — Zu den jetzt herrſchenden Lieblingsgattungen gehört der ſogenannte hiſtoriſche Roman. Der Roman, ſagt Wienbarg, verhält ſich zur Geſchichte genau, wie das Epos zur Tradition. Nur das Epos der lebendigen Tradition iſt wahrhaftes Epos, Ilias und Nibelungen; aber der Roman der lebendigen Geſchichte iſt wahrhaft poetiſcher Roman. Der Sagen- und Ritterroman der Vorzeit war nur die in Proſa aufgelöſte, in Trümmern zerfallene Poeſie nationaler Sagen und Gedichte. Die meiſten Romandichter ſchilderten nur ihre Zeitgenoſſen. — Eine andere Geſtaltung erhielt der hiſtoriſche Roman

erſt in ſpäterer Zeit. Was die Einheit, die Epiſoden, die Charakteriſtik des Romans betrifft, gelten die für das Epos aufgeſtellten Beſtimmungen. Form und Einkleidung deſſelben ſind gewöhnlich die erzählende, auch zur leichtern Charakteriſtik zuweilen die Briefform; die dialogiſche Manier, wie Meißner, Feßler, Schlenkert u. A. ſie ehemals handhabten, ſchweift zu ſehr ins Gebiet des Dramatiſchen und iſt nicht mehr üblich. Ueber die Entſtehung und Bildung des Romans ſiehe oben, und vergl. Ritterpoeſie. Die Griechen und Römer hatten Nationalepopöen, aber keinen Roman. Xenophons Kyropädie könnte allenfalls für einen ſolchen Verſuch in der hiſtoriſchen Gattung gelten. Die der ſpäter entarteten Zeit angehörenden Liebesgeſchichten von Heliodoros, Longos, Achilles Tatios, ſtehen in allen Beziehungen zu tief, um in dies Gebiet eingereihet zu werden. Das eigentliche Vaterland des Romans iſt die Normandie, wiewohl ihn auch einige den Arabern vindicirten. Später findet man ihn, von Frankreich ausgehend, in der allegoriſchen Schäferwelt, langweilig-ernſt, unnatürlich-prunkend, ſaft- und geſchmacklos. Der neuere Roman kam von England, Daniel de Foe ſchuf den Robinſon, Richardſon den Sitten- und Familienroman, Swift den ſatiriſchen, Fielding den komiſchen, Sterne den humoriſtiſchen, Anna Radcliffe den ſchauerlichen; ihnen ſtrebten nach Smollet, Goldſmith, Horace Walpole, Mackenzie, Cumberland, Israeli u. m. A. Alle überſtrahlte Walter Scott durch ſeine meiſt in vaterländiſchem Geſchichtboden wurzelnden Romane; in ſeine Fußſtapfen traten: Allan Cunningham, Horace Smith, und der Gründer der Seeromane der Nordamerikaner, Fenimore Cooper; ausgezeichnet durch pſychologiſchen Scharfblick und Naturmalerei iſt Washington Irving, wie Edward Lytton Bulwer durch die Kunſt der Auffaſſung intereſſanter Lebenserſcheinungen, im Gegenſatze der Scott'ſchen Vergangenheit meiſt durch Schilderung der Gegenwart, durch Humanität und claſſiſche Bildung, die überhaupt, ſo wie eine gewiſſe Breite, zu den weſentlichen Eigenthümlichkeit der engliſchen Romandichter zu gehören ſcheint. Die geiſtreiche Lady Morgan bewegt ſich in der Sphäre des politiſchen Romanes mit Glück, und als lebhafter Darſteller frappanter Genrebilder iſt gegenwärtig Capitän Marryat ein Liebling der Leſewelt. Die Franzoſen haben ſich im Gebiete des Romans mehr durch Leichtigkeit, Anmuth, Frivolität, und in neueſter Zeit ſogar durch Hyperſthenie als durch Menſchenkunde, Ernſt und Tiefe hervorgethan. Honore d'Urfé führte den rhetoriſch-prunkenden, galanten Schäferroman ein, den Jean Parclay, Calprenede, Combreville, hauptſächlich die Gräfin de la Fayette, durch naturgemäßere Schilderungen verdrängten. Als werthvoll ſind von den Aeltern zu nennen: der Sittenmaler Leſage, der fruchtbare Prevot, der lebendige,

nur zu fauniſch-lüſterne Crebillon, Voltaire, Diderot, Laclos, Louvet, Rouſſeau, Marmontel, Bernardin de St. Pierre ꝛc.; unter den Neuern hat Pigault le Brun viel Fabriksarbeit geliefert, Madame Genlis viel gepredigt und gelangweilt, Chateaubriand viel blendende Phraſen losgelaſſen, aber auch durch Glanz der Darſtellung ſich erhoben, und Madame Stael durch Veranſchaulichung des geſellſchaftlichen Lebens der höhern Stände und begeiſterte Kunſtgefühle, Madame Cottin durch Zartheit und Seelenadel, Adele de Souza, Pougens, die Herzogin von Duras u. A. ſich rühmlich ausgezeichnet. Die neueſte ſogenannte romantiſche Schule in Frankreich hat nicht nur durch das Drama, ſondern auch vorzüglich durch den Roman ſich von den Feſſeln der altclaſſiſchen Schule zu emancipiren geſtrebt und iſt in Extreme verfallen. Anſtatt der frühern, graziöſen Leichtigkeit, der netten, reinlichen Form, der feinen Lebensbilder aus den politiſchen und ſocialen Verhältniſſen, ſucht dieſe Schule blos Intereſſe, Spannung und Aufſehen zu erregen, beleidigt Sitte und Geſchmack durch Grellheit der Zeichnungen, hat als Panier die Maxime aufgeſtellt, daß ſie nur nach Wahrheit ringen wolle, verletzt aber in ihrer Grellheit dieſe Wahrheit, und tritt die Schönheit auf Koſten der Wahrheit mit Füßen (vergl. Entſetzen und Romantik). Die bedeutendſten dieſer romantiſchen Romandichter ſind Victor Hugo, Eugene Sue, Balzac, Michel Raymond, Alexander Dumas, Paul de Cock (mehr Pigault le Brün II. und Lieblingsſchriftſteller der Griſetten), Charles Nodier, Jules Janin, Alfred de Vigny, Vitet, Soulié, Dudevant-Sand, Alphons Carr, Merinier ꝛc. Italien und Spanien haben in früherer Zeit, außer Cervantes und Boccaccio's herrlichen Schöpfungen, nur ſehr Unbedeutendes im Romanfache geliefert; unter den Neuern iſt bloß Manzoni und Roſini zu nennen. In Deutſchland wurden frühe romantiſche Erzählungen aus der Fremde eingeführt, und im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert findet man ſchon viel einheimiſche Abenteuer und Schwänke, ſo Nithard Fuchs, Till Eulenſpiegel, Wigand von Theben, Claus Narrenhiſtorien, Fortunatus, die hochpoetiſche und tiefbedeutende Sage von Fauſt, Ahasverus ꝛc.; im ſechzehnten Jahrhundert erhielt der Roman durch Hirſchfeld und Buchholz eine höhere Richtung, indem ſie die Zuſtände der Zeit, auch vaterländiſche Stoffe zu ſchildern verſuchten; nur zu überkräftig und dadurch in unleidlichen Schwulſt verſinkend, traten ſpäter Lohenſtein und der überſpannte Ziegler auf, denen im ſiebzehnten bis im erſten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts eine Flut fader Unterhaltungsſchriften folgte, die Armuth und Verſchrobenheit des Zeitalters beweiſend. Endlich kam von England der Impuls, es entſtanden die Robinſonaden (ſ. d.). Nachdem man die Abenteuer und Seeräuber, Weltumſegler und Diamantenfiſcher ſatt hatte,

entſtand durch Gellert der Familienroman, dem Hermes und andere nachfolgten, bis Goethe durch ſeinen Werther, Miller durch ſeinen Siegwart die Thränendrüſen aufſchloſſen, und Seufzer und Mondſchein an die Tagesordnung kamen; darauf moraliſirte Sintenis, ſchwärmte Jung-Stilling, ſpottete gutmüthig Miller von Itzehoe, und erzählte angenehm, doch oft zu geſchminkt Meißner. Der Siegwartiſche Jammer, die Häuslichkeit und Moral mußten bald der Sturm-, Kraft- und Drangperiode weichen (durch Goethe's Götz von Berlichingen geweckt). Ritter und Kreuzfahrer, Lanzen und Humpen, Turniere und Vehme waren an der Tagesordnung, bis die Geiſterwelt die Körperwelt verſcheuchte. Geiſterbanner und Seher, Geniuſſe und Belzebube, Talismane und Kobolde waren in allen Buchläden, es konnte nichts ſchauerlich genug ſeyn, bis der phantaſtiſche Spieß ſeine höchſt unnatürlichen und doch natürlichen Hiſtorien erfand (eigentlich durch Schiller's Geiſterſeher angeregt). Der Geiſterſpuck wurde wieder abgelöſt durch die Schilderungen der Hofcabalen und geheimer Orden, die immer alles im Dunkeln marionettenartig lenkten; ſchwarze Brüder und rothe Brüder und graue Brüder entzückten die hungrige Leſewelt, bis (durch Schiller's Carl Moor gerufen) ein Heer von Räubern und Banditen die Höflinge und Bündler beſiegte. Dieſe Gauner, meiſt Italiener, wurden geſchlagen von Auguſt Lafontaine's ſittlichen und edlen Geſtalten, die nur in ſeinen fließend ſtiliſirten, zahlreichen Werken zu viel Familienähnlichkeit hatten. Fouqué's edle Nordlands Recken und kühne Sangeshelden waren darauf eine Zeit lang en vogue; trotz der tüchtigen Charakteriſtik und mancher poetiſchen Geſtaltung wurde man doch der Monotonie in dieſen Zeichnungen, des myſtiſchen Kleiſters, der faſelnden Frömmigkeit und des ſüßen Gemüthes auch bald ſatt. Es folgten daher ſchnell, in des hypergenialen Hoffmann's halbverbranntem Gehirne geboren, magnetiſirte Jungfrauen, wahnſinnige Muſikanten und wirre Alte, die aber auch bald ſiechten, da der Schöpfer dieſer Fratzen, der Vater der heutigen franzöſiſchen Romantiker, ſelbſt in Aſthenie verfiel, und die Herde der Nachahmer nur ſeinen Wahnſinn, nicht ſeinen Tiefſinn theilte; daher die Leſewelt ſich nun, wenn auch nur kurze Zeit, für Clauren's alltägliche ſinnliche Liebeshiſtörchen entſchied, die durch einige üppige Schilderungen, durch das anziehende Erzählertalent des Verfaſſers, der Maſſe gefielen; dann durch die beſtändigen Paraphraſen aus der Technologie, aus der Nautik und Botanik, vorzüglich aber aus der dem Autor ſo hochwichtigen Kochkunſt, die Leſer ermüdeten, durch einige gelungene Parodien entlarvt, in ihrer Nacktheit daſtanden und zu Grabe gingen. Es trat eine Windſtille ein, bis der große ſchottiſche allbekannte Unbekannte an die Saiten ſeiner Rieſenharfe ſchlug, und ganz Europa nun auf einmal, wie mit

einem Zauberſchlage, ſchottiſches Zeug in Kleidern, wie in Büchern liebte, und das Anathema über Jeden ausſprach, den dieſe hiſtoriſchen Baſtarde nicht entzückten. Tromlitz, Döring, am glücklichſten Van der Velde, Zſchokke und Spindler, dann Bronikowsky, Storch u. ſ. w. bebauten in Deutſchland den hiſtoriſchen Roman, den noch vor Scott allda Wächter (Veit Weber), Benedicte Naubert ꝛc. geſäet hatten. Während dieſer hier nur leicht ſkizzirten Phaſen des Romans für das große Leſepublicum, hatten mehre bedeutende Talente es verſucht, für einen gewählteren Kreis in dieſer Gattung zu wirken; ſo gräciſirte Wieland, pädagogiſirten Salzmann, Peſtalozzi, Schulz, philoſophirten Jacobi, Fries, Bouterweck, Mayern, Klinger, ſchufen Hippel, Hamann, Benzel-Sternau und der durch kriſtallreine Tendenz, Gemüthstiefe, Genie und Scienz alle überragende Jean Paul Friedrich Richter den humoriſtiſchen, der Claſſiker Goethe, der überſchäumende Heinſe, der ſinnige Ernſt Wagner den Kunſtroman, und die Blume der deutſchen Romantik, von Goethe gepflanzt, von den Brüdern Schlegel ſorgſam gepflegt, blühte herrlich auf in Tieck, Hardenberg-Novalis, Achim von Arnim, Heinrich von Kleiſt, Adalbert von Chamiſſo ꝛc. Jetzt herrſcht eine Windſtille, die Scottomanie hat nachgelaſſen, hie und da wüthet das Fieber der franzöſiſchen Hyperromantik, die Initiative zu einer neuen Gattung iſt noch nicht gegeben, doch iſt die Hinneigung zu plaſtiſchen Romanen, und Steffens, Refues, König, Wilibald Alexis, Leopold Schefer, Sternberg u. A. haben Intereſſantes geliefert. Die Verirrungen und Mißgriffe unſerer jüngſten Romanliteratur, aus Zügelloſigkeit und Sucht nach Paradoxen entſtanden, ſind zu beklagenswerth, um näher erwähnt zu werden. Außer den bei den verſchiedenen Gattungen bereits genannten Romandichtern ſind bei mehr und minderer Höhe noch zu bemerken: Muſäus, Sophie la Roche, F. Nikolai, Knigge, Kramer, Vulpius, Engel, Th. Huber, F. Jacobs, Thümmel, Kotzebue, Rochlitz, Kind, Starke, A. Wall, Reinbeck, Koſegarten, Schilling, Schmiedtgen, Laun, Friederike Lohmann, Bernhardi, Langbein, Schütz, Hegner, Caroline Pichler, Hauff, Henriette Hanke, Johanna Schoppenhauer, Fanny Tarnow, Blumenhagen, Bührlen, Eichendorf, Bechſtein, Duller, Herloßſohn, Lewald ꝛc.

Romanhaft (Aeſth.), alles nicht in die Wirklichkeit, ſondern in das Gebiet des Seltſamen und Phantaſtiſchen Gehörende, nach der Phyſiognomie der unnatürlichen Charaktere und Begebenheiten in überſpannten Romanen, iſt nicht mit Romantiſch zu verwechſeln, dem edleren Idealen, hat eine eigentlich tadelnde Bedeutung.

Romantik, romantiſch, nicht mit romanhaft zu verwechſeln; hat Namen und Urſprung wie der Roman von der romani-

ſchen Sprache, denn die ſüdlichen Länder der Römer, die romaniſchen, hauptſächlich Italien, Spanien und Gallien waren es, wo ſich (nicht klar und heiter wie in der alten Griechen-, nicht feſt und abgeſchloſſen wie in der alten Römerwelt) zuerſt ein höheres Gefühlsleben entwickelte, und jenes Gemiſch von Empfindungen entſtand, das hervorgegangen aus Chriſtenthum und Ritterthum, aus den letzten Zuckungen des koloſſalen römiſchen Reiches, aus der Denkweiſe des rohen, aber kräftigen Mittelalters, aus den theils durch die Kreuzfahrer vom Orient herübergetragenen, theils von den Sarazenen, welche dieſe Länderſtriche früher beſaßen, noch zurückgelaſſenen, abenteuerlichen, feurig ſchwärmenden Ideen, dem claſſiſchen Alterthum gegenüber geſtellt, mit dem Namen des Romantiſchen bezeichnet wird, und als dieſe Empfindungen Wurzel gefaßt hatten, ſich in allen Gattungen von Kunſtwerken ausprägte; daher auch alle dieſe ſüdlichen Dichtungen die höchſte Begeiſterung für Glauben, Ehre und Liebe athmeten, Verherrlichung der Leiden zum Grundtypus hatten, anſtatt der dunklen Schickſalsidee der erhebende Glaube an die weiſe und gütige Vorſehung trat, und überhaupt der Wendepunct ſich datirt, wodurch Ritterweſen und Chriſtenthum mit ihrem Glauben, ihrer Tapferkeit und Liebe das Leben, und dadurch die Kunſt neuen Ideenreichthum und einen früher nicht möglich geweſenen Gedankengang empfingen, die tiefe Empfindſamkeit als der Hauptton des Romantiſchen, in Verbindung mit dem Wunderbaren und Furchtbaren, ſich bildete. Jetzt begreift man noch unter romantiſch im Allgemeinen das kühnere Ideale, wie es in den hocherhabenen Gebilden der größten Romantiker unter den Dichtern ſich ausſpricht, nämlich in Camoens Luſiade, in Calderon's und Shakeſpeare's Dramen, in Petrarca's Sonetten, in Dante's göttlicher Komödie, in Taſſo's befreitem Jeruſalem, in Arioſt's raſendem Roland, oder unter Malern und Muſikern in Raphael's, Michel Angelo's und Mozart's Werken. Man verſteht auch unter romantiſcher Poeſie die ſüdlichen Poeſieformen, Canzone, Madrigal, Seſtine, Sonet ꝛc. Ueber die neuere deutſche Romantik ſ. Roman. Eine ganz andere Bedeutung hat Romantik in Beziehung auf die jetzt herrſchende romantiſche Schule in Frankreich. Hier drückt man damit Neuerung in Kunſt und Literatur aus gegen althergebrachte, claſſiſche, Regel, alſo Romantismus im Gegenſatze von Claſſik. Frau von Stael erfand eigentlich dieſen Namen, Chateaubriand's pietiſtiſche Strebungen gegen den Atheismus zu charakteriſiren, und bald wurde er das Signal zum Kampfe der Neuern gegen alles Alte. Es bildeten ſich Factionen, und wie die Guelfen und Ghibellinen kämpften mit Erbitterung in friedlicher Ruhe der Kunſt und Literatur die heißblütigen franzöſiſchen Romantiker und Claſſiker. Die Anhänger des Ariſtoteles, die Männer der Regel riefen

das Anathema aus über die neuen Bilderſtürmer, die alles für abgeſtandenen Sauerteig erklärten, im Drama die alten ſteifen drei Einheiten des Ariſtoteles verjagten, Coſtüm und Decoration nach der Farbe der Zeit umwandelten, Leben und Bewegung in Handlung und Sprache zu bringen ſuchten, daher die frühere froſtige pathetiſche Beredſamkeit als kokett und unwahr verdammten, im Roman nach Wahrheit und Geſtaltung rangen, die Abſtraction und Allgemeinheit als unwirkſam erklärten, und ſelbſt in der Geſchichte und im Epos dadurch zu reformiren ſtrebten, daß ſie alle Schminke verwarfen. Dieſe romantiſche Schule ging nicht nur weit, ſondern zu weit, ſie malte die Wirklichkeit, aber zu grell, denn um jeden Preis wollte man nur Aufſehen erregen. Wie früher mit der Lüge, ſagt ein penetranter Kritiker, kokettirte man nun mit der Wahrheit, oder richtiger mit der Wirklichkeit. Ohne Auswahl nahmen die franzöſiſchen Romantiker Alles her, es iſt die Zeit der Egalité, des Schreckens, des Blutvergießens in der Literatur Frankreichs; Victor Hugo iſt der neue Danton, und Eugene Sue der Marat, es iſt ihnen ein wirklicher ächter Glaube an die Poeſie gekommen, im Gegenſatze zur frühern rhetoriſchen Convenienz, darin beſteht ihre Romantik; aber es bleibt zu wünſchen, daß ſie nicht mehr den Skandal der Wirklichkeit für die poetiſche Wahrheit halten mögen; vergl. Roman und Entſetzen.

Romantiſches Heldengedicht ſ. unter Epopöe.

Romanze (Poetik) ſ. Ballade. — (Muſik.) Die zu dem gleichnamigen Gedichte geſetzte Melodie, die ſtrophenweiſe abgeſungen wird, und ſo beſchaffen ſeyn muß, daß ſie ſchmucklos, etwas alterthümlich, dem Sänger geſtattet, einen großen Theil ſeiner Aufmerkſamkeit dem Texte zuzuwenden, und die dichteriſch ausgemalte Begebenheit kunſtvoll und angemeſſen vorzutragen. Einfachheit, Naivetät, ein fließender, charakteriſtiſcher Geſang, der keinen großen Stimmumfang erfordert, ſind demnach die Haupteigenſchaften der Compoſition einer Romanze; die Melodie an ſich hat meiſtens nichts Pikantes, nichts Hervorſtechendes, aber das Intereſſe mehrt ſich mit jeder Strophe, und der Totaleindruck iſt oft ſehr groß. Man nennt auch Romanze ein Tonſtück für Inſtrumentalmuſik, das einen romanzenartigen, d. h. einfachen Charakter hat, und meiſtens in mäßig langſamer Bewegung vorzutragen iſt. So vertritt zuweilen die Romanze das Andante in Concerten, ſo hat Beethoven zwei herrliche Romanzen für die Violine mit Orcheſterbegleitung geſchrieben.

Rondeau (franz., Poetik), Ringelgedicht; ein kleines naiv tändelndes Lied von Doppelſtrophen. In ſeiner alten Geſtalt, die aber häufig verändert wurde, aus dreizehn Zeilen beſtehend, in welcher nur zwei Reime (acht weibliche und fünf männliche, oder acht männliche und fünf weibliche) abwechſelnd vorkamen, deſſen

Eigenthümlichkeit darin beſteht, daß die erſte Zeile nach der dritten wiederkehrt, dann wieder als Refrain am Ende einer jeden Strophe wiederholt wird. Nothwendig muß aber dieſer Refrain mit dem vorhergehenden Gedanken verbunden ſeyn, ja ihn verſtärken und unterſtützen, und einen vollſtändigen Sinn abſchließen. Das Rondeau iſt zwar franzöſiſchen Urſprungs, iſt aber offenbar Nachahmung des italieniſchen Sonettes. Selbſt unter unſern neueſten Dichtern hat mancher glücklich dieſe Form auch in veränderter Weiſe gebraucht; z. B.:

Stört mich nicht in meinen Träumen,
Laßt mich, wie ich will, genießen,
Laßt mich ruhen, laßt mich lauſchen
Und im Schau'n die Zeit verbringen!
Laßt mich unter Blütenbäumen
Sehen, wie die Quellen fließen,
Hören, wie die Blätter rauſchen,
Und die Vögel lieblich ſingen,
Sagt, was ſoll ich mehr gewinnen,
Laßt mich unter Blütenbäumen,
So im Schau'n die Zeit verbringen!
Laßt mich ruhen, laßt mich lauſchen,
Laßt mich, wie ich will, genießen,
Stört mich nicht in meinen Träumen.

Hofmann v. Fallersleben.

(Muſik.) Das letzte Stück oder Finale eines aus mehren Sätzen beſtehenden Tonſtückes, als einer Symphonie, eines Concertes, Quartettes u. ſ. w. Zuweilen kommt das Rondeau auch abgeſondert und einzeln vor, in welchem Falle meiſtens eine Introduction im langſamen Tempo vorangeht, ſowohl um die Aufmerkſamkeit der Zuhörer zu ſpannen, als um das Motiv pikanter erſcheinen zu machen. Das muſikaliſche Rondeau ſcheint der Dichtung gleiches Namens nachgebildet zu ſeyn, denn ſo wie in der letztern der Anfang wiederholt werden mußte, ſo iſt das muſikaliſche Rondeau entweder in ſich wiederholenden Repriſen abgetheilt, auf welche ein Dal Segno hinweiſet, und ſo ſind die meiſten ältern Compoſitionen dieſer Gattung eingerichtet, oder das Hauptmotiv erſcheint wenigſtens zwei-, wenn nicht dreimal, obgleich oft mit zweckmäßigen Veränderungen, und vielfältig iſt auch ein Minore eingewebt. In derſelben Form, wie das Inſtrumental-Rondeau, iſt auch das Rondeau für den Geſang gehalten; jedoch iſt dieſe Gattung von Compoſition, als deren Erfinder man Piccini nennt, ſchon faſt ganz veraltet, da ſie etwas einförmig war, und in Hinſicht auf den Text manche Schwierigkeiten bietet. Statt des Rondeau hat man jetzt die Arien- und Cavatinenform, und zwar mit Recht vorgezogen; ſie bietet mehr Glanzpuncte dar, und erlaubt dem Sänger, der oft mit den feinen Nüancen bei den Repriſen nicht umzugehen weiß, ſeine Mittel freier zu entfalten.

Rondino, Rondoletto, Diminutive des Wortes Rondo, folglich kürzere, leichtere Rondeaus.

Ropographie oder **Ryparographie**, von ρωπος, kleine Sache, ρυπαρος, ſchmutzig, und γραφειν, zeichnen, eine Art Malerei, die wie in einem Quodlibet allerlei kleine und gemeine Gegenſtände zuſammenſtellt; die Weiſe der Zuſammenſtellung kann oft von komiſcher Wirkung ſeyn.

Roſalie (Muſ.), die Wiederholung eines melodiſchen Satzes, wenn ſie unmittelbar und zwar mit veränderter Modulation um einen Ton höher oder tiefer geſchieht; z. B. zuerſt in g, dann in a oder umgekehrt.

Roſe (Muſ.), die zirkelförmige Oeffnung auf der Reſonanzdecke der ältern Claviere, der Guitarren, Lauten u. ſ. w., auch die Ausfüllung des Schallloches mit Papier bei verſchiedenen Saiteninſtrumenten.

Roſette (Bauk.), eine auf Platten, Füllungen ꝛc. angebrachte, einer völlig aufgeblühten Roſe gleichende Verzierung in halberhobener Arbeit, oder auch nur gemalt.

Rota (Muſ.), ſonſt der Canon und der fugenartige Satz.

Roth (Malerei), eine der drei Grundfarben, die der Maler nüancirt oder gemiſcht mit andern Farben gebraucht, als gelbroth, rothgelb, blauroth, rothblau, dunkel-, hell-, blut-, ponceau-, feuer-, fleiſch- und purpurroth, erregt nach den verſchiedenen Nüancen einen ernſten und heitern Eindruck, ſymboliſch: Farbe der Freude. Einen kräftigen Farbeton gibt unter den Lackfarben beſonders der Karmin, als Saftfarbe mit Leimwaſſer angerieben bereitet.

Roulade (franz., Muſ.), eine Stelle oder Paſſage in Geſangſtücken, wobei auf einer und derſelben Silbe mehre Noten geſungen werden, welche einen Lauf oder eine andere glänzende und effectvolle melodiſche Figur bilden. Dieſer Ausdruck kommt daher, weil die Stimme zu rollen ſcheint, indem ſie leicht von einem Tone zum andern übergeht. Die Roulade iſt unter den Verzierungen des Geſanges die glänzendſte, darum wenden ſie die Componiſten in allen Bravourarien, Enſembleſtücken u. ſ. w. oft verſchwenderiſch an, und gebrauchen ſie auch wohl an Stellen, wo Leidenſchaft und Schwermuth ausgedrückt werden ſollen, was an ſich weder zu tadeln, noch unbedingt zu loben iſt, ſondern einzig von der Art abhängt, wie ſie der Tonſetzer geſtellt und benutzt hat; denn ſcheint es auf einer Seite widerſinnig, daß der von einer heftigen Leidenſchaft ergriffene Sänger durch Schwierigkeiten und Gurgeleien um den Beifall des Publicums buhlen ſoll, ſo findet auf der andern Seite die leidende Seele leichter Töne als Worte, was die in allen Sprachen vorkommenden Empfindungswörter beweiſen, und Niemand wird Mozart eines Mißgriffes zeihen, daß er in Paminens

ſchöner Arie: »Ach! ich fühl's, ich bin verloren,« Rouladen angewendet hat. Die Rouladen ſind übrigens, wie jeder andere Schmuck, ein Gegenſtand der Mode, wechſeln und veralten mit ihr. Sie erfordern, ſo wie der Triller, entweder eine von der Natur empfangene große Leichtigkeit der Kehle, oder viele und anhaltende Uebung. Bei Ausführung dieſer Gattung Verzierung, die zu den ſchwierigſten gehört, da die Componiſten ſehr oft Inſtrumentalpaſſagen für den Geſang zu ſchreiben pflegen, darf kein Theil des Mundes ſich verziehen, nichts im Sänger die Anſtrengung zeigen, die es ihm koſtet; alle Töne müſſen verbunden und doch zugleich deutlich mit der Kehle angeſchlagen werden; mit Beſtimmtheit iſt der erſte Ton zu nehmen, damit der Abgangspunct feſtgeſtellt ſei; ſchreitet die Roulade aufwärts, ſo nehme die Stimme an Kraft zu, umgekehrt verfahre man, ſchreitet ſie abwärts; die erſten Uebungen müſſen langſam geſchehen, damit die Intonation und die Stimme nicht darunter leiden, und überhaupt müſſen gehaltene Tonleitern zugleich mit der Kehlenfertigkeit geübt werden, weil ſonſt das Organ an Kraft verliert, und man endlich dahin gelangt, alles mit mezza voce auszuführen. Uebrigens ſoll man nur auf die Laute a und e Rouladen üben, auf i und u beſonders liefe das Organ Gefahr, ſehr zu leiden, auf o ſind ſie dann und wann zuläßig, dürfen jedoch nicht zu anhaltend ſeyn. Mit einem Worte, man kann bei dieſem Studium nicht vorſichtig genug zu Werke gehen, da die einſeitige Uebung der Kehlenfertigkeit ſchon viele Sänger und beſonders Sängerinnen zu Grunde gerichtet hat.

Routement (franz., Muſ.), ein auf den Pauken oder der Trommel ausgeführter Wirbel; ſ. d.

Routine (franz.), durch lange Uebung mehr als durch Studium erlangte Fertigkeit, beinahe mechaniſch etwas zu thun, während die Denkkraft wohlthätig ſchlummert. In verſchiedenen Beſchäftigungen, Handwerken ꝛc. ſchon lange einheimiſch, hat die Routine auch in den Künſten, ſogar in der Schauſpielkunſt und Muſik, Eingang gefunden. Der Schauſpieler und Sänger ſingt oder declamirt, oder leiert vielmehr ſeine Rolle aus Routine auf der Bühne ab; das Orcheſtermitglied geigt oder bläſt aus Routine, iſt weder froh, wenn er nicht gefehlt hat, noch grämt er ſich, wenn es zu ſpät oder gar nicht eingetreten iſt, denn es findet ſich wieder zurecht. Mancher kennt keine Note, kein Muſikzeichen, hat keinen Begriff von Tonkunſt und ſingt doch aus Routine. Indeſſen wurde bisher nur die ſchlechte Seite der Routine berührt, ſie hat auch ihre gute. Der routinirte Schauſpieler, Sänger, klügelt Manches heraus, das zur rechten Zeit angewendet, ſeine Wirkung nicht verfehlt; er weiß ſich zu mäßigen, um dann wieder mit voller Kraft wirken zu können, er kennt gewiſſe

Geheimniſſe im Vortrage, in der Ausſprache, in der Accentuirung u. ſ. w., welche nur lange Uebung und Gewandtheit errathen laſſen; der Muſiker im Orcheſter ſelbſt erſetzt das Talent durch Routine, während nicht immer das Talent die Routine erſetzt, er verbeſſert ſogar manchmal mit Glück den nicht routinirten Componiſten, und macht ſich auf jeden Fall die Aufgabe viel leichter. Darum bedarf auch jeder Künſtler der Routine, ohne welche er ſich meiſtens zu ſehr hinreißen läßt, und weniger gilt, als er eigentlich werth iſt. Wenn nur die Routine die zur Kunſt nöthige und unentbehrliche Begeiſterung in den rechten Schranken hält, dann iſt ſie wohlthätig und gehört zur Kunſt; erſtickt ſie die frei emporſtrebende Seele und lähmt ſie ihren Flug, dann hat ſie den Künſtler getödtet und nur den Kunſtmechaniker leben laſſen. Bei den vielen Vorübungen, welche erfordert werden, iſt dieß indeſſen weniger geeignet, in Erſtaunen zu ſetzen, obgleich ſtets zu beklagen.

Rovesciamento (ital., Muſ.), die Umkehrung oder Verwechslung der Stimmen im doppelten Contrapuncte.

Rückung (Muſ.). 1) In Rückſicht auf Melodie mit Bindung und Synkopation faſt gleichbedeutend, und bezeichnet das Uebertragen des grammatiſchen Accentes von der guten, auf die in der ſchlechten Taktzeit ſtehende Note, von der langen Silbe des Textes auf die ſchlechte; ein Fall, der im tempo rubato am häufigſten Statt findet. 2) In Rückſicht auf Harmonie mit enharmoniſcher Verwechslung faſt gleichbedeutend, wenn z. B. im Septimenaccorde c e d b, der Ton b mit ais verwechſelt und ſo die Auflöſung des Zuſammenklanges anders modificirt wird, nennt man dieß Rückung des Accordes.

Rührung (Aeſth.), als moraliſcher Affect, jener ſanfte Gemüthseindruck, wodurch wir uns für den Zuſtand eines Andern lebhaft intereſſiren, gehört in das Gebiet der Pſychologie und Anthropologie, als Hilfsbegriff des Schönen iſt es mit dem Erhabenen verwandt, und von dem Pathetiſchen nur dem Grade nach, nämlich durch Zartheit und Sanftmuth verſchieden, daher auch die Alten ſchon ein Sanftrührendes ηϑος und ein Starkrührendes παϑος hatten. Das Pathetiſche, ſagt Bobrik, regt, wie der Sturm das Meer, ſo das Innere bis zu ſeiner tiefſten Wurzel auf. Das Rührende ſtreift, wie ein leiſer Sommerabendhauch, über die Spiegelfläche eines Landſees, über die gedankenſtille Oberfläche des Bewußtſeyns. Doch außer dieſem Gradunterſchiede zwiſchen dem Pathetiſchen und Rührenden muß noch ein anderes Merkmal des Rührenden hervorgehoben werden. Auch die Freude kann bis zu Thränen rühren, bei dem Pathetiſchen iſt nur das Leiden zu finden, wir fühlen uns gerührt, wenn wir einem geringern Leiden durch unſere Kräfte abhelfen können; bei dem tiefen Leiden im Pathetiſchen ſehen wir die Unmöglichkeit unſerer Hilfe

ein, und überweiſen die Abhilfe einer höhern Macht, oder überlaſſen die Ertragung des Schmerzes der edlen Geiſteskraft des unvermeidlich Leidenden, und verſenken uns in das ernſte Wohlgefallen ſeiner ungebeugten Dulderkraft. Aus dieſen Anführungen kommt zu dem geringern Grade des Leidens das neue Merkmal des Rührenden hinzu, daß es in einem von leichterm Schmerze zum ſanftern Wohlgefühle übergehenden Wechſel beſteht. Durch dieſe Eigenſchaft des Rührenden, daß es durch rein organiſche Auflöſung des Schmerzes ein ſinnliches Wohlgefühl bereiten kann, fällt es in die Claſſe des ſinnlich Angenehmen, und wird von vielen, namentlich von zarten und ſchwächlichen Gemüthern, faſt nur um des erleichternden Thränenguſſes willen, geſucht und geliebt. Starke Gemüther wenden ſich viel lieber zum Pathetiſchen, in welchem ihnen die Ueberwindung des Schmerzes durch eine edlere Seelenkraft dargeſtellt wird. Soll alſo das Rührende ein Hilfsbegriff des Schönen bleiben, ſo darf es nur bis dahin geſteigert werden, daß nicht ein eigentliches Weinen alle wahren Geiſteselemente wegſpült, ſondern ein edlerer Geiſtesgehalt ſich aus dem vorübergehenden Schmerze entwickelt, was freilich in ſo vielen empfindſamen Romanen und naſſen Dramen nur ſelten der Fall iſt, daher letztere mit dem zweideutigen Titel »Rührſpiele« bezeichnet werden.

Ruhezeichen (Muſ.) ſ. Fermate.

Runden (Malerei), überhaupt das Zeichnen nach Rundwerken, Modellen von Figuren, dann durch richtige Anwendung von Schatten und Licht den Gegenſtand plaſtiſch darzuſtellen.

Rundgemälde ſ. Panorama.

Rundgedicht ſ. Rondeau.

Rundgeſang (Poet. u. Muſ.), ein Lied, deſſen Strophen meiſtens von einzelnen Stimmen geſungen werden, während der Chor die Anfangs- oder Schlußzeilen wiederholt. Man nennt ihn ſo, weil die Sänger meiſtens im Kreiſe ſtanden, ſich bei der Hand haltend, beim Refrain tanzend oder trinkend. In manchen komiſchen Opern der Franzoſen gibt es anſprechende Rundgeſänge; z B. in Berton's Aline, in Nicolo's Cendrillon, im Rothkäppchen ꝛc.

Runen, Runenreim, die zu Beſtimmungen, wie die Hieroglyphen, dann ſpäter auch als Buchſtaben dienenden Zeichen der alten germaniſchen und ſcandinaviſchen Völker, auch in der uralten Bedeutung des Wortes Rune für Lied; der Runenreim beſtand nach der nordiſchen Weiſe überhaupt im Buchſtabenreim; ſ. Alliteration.

Ruſtico (Bauk.), Toscaniſche Bauart, wobei man ſtrebt, ganz nach der Natur darzuſtellen, was der Kunſt um ſo ſchwerer fällt. So werden z. B. in dieſer Manier die Ziegel und Steine in Ebenmaß geſtellt, doch ohne mit Kalk bedeckt zu werden.

S.

S. (Muſ.), Abkürzung für Solo, Segno, Sinistra, Subito, Sotto, Senza, Sordino, auch für die krumme meſſingene Röhre, welche an das Fagott als Mundſtück geſteckt wird, weil ſie die Form eines S hat, T. S. für tasto solo u. ſ. w.

Saal (Bauk.), ein großes Zimmer, beſtimmt zu geſellſchaftlichen Verſammlungen, Feſtivitäten, Bällen, Concerten u. ſ. w., daher Haupt- oder Geſellſchafts-, Speiſe-, Audienz-, Concert-, Ballſaal ꝛc. In großen Paläſten ſind mehre Säle neben einander angelegt, in gewöhnlichen Häuſern ſelten mehr als einer, der auf jeder Seite wenigſtens ein Zimmer, oder auf einer Seite zwei Zimmer haben muß. Oeffentliche Ball- und Concertſäle müſſen wenigſtens ein Vorzimmer, und erſtere Spielgemächer und einen Speiſeſaal haben. In dem Concertſaale befindet ſich dann das erhöhte Orcheſter. Die Säle erhalten bald eine viereckige, bald eine ovale, bald runde, bald abgeſtumpft oder abgerundet eckige Geſtalt. Die Decke eines Saales ſoll eigentlich gewölbt, oder doch mit Hohlkehlen verſehen ſeyn, immer aber muß ein Saal höher als ein gewöhnliches Zimmer gehalten werden; beſondere Verzierung iſt nach der Beſtimmung und der Pracht des ganzen Gebäudes hier anzuwenden, ſo z. B. ausgezeichnete Malerei, ſchöne Kamine, große Spiegel, kryſtallene Kronleuchter ꝛc.

Sackpfeife (Muſ.), Dudelſack, ein ſehr altes Inſtrument, welches noch hie und da von den Hirten und Zigeunern geſpielt wird. Der Spieler bläſt den Wind durch eine Röhre in einen ledernen, meiſtens aus Schafshaut gemachten, Schlauch, an welche zwei andere Röhren, deren eine mit Tonlöchern, angepaßt ſind. Durch die Luft und den ſtärkern oder mindern Druck des Schlauches erklingen dieſe Röhren, von welchen die eine eine Art von Melodie ſpielt, während die andere einen unbeſtimmten Baß dazu brummt.

Säule (Bauk.), ein länglicher rundgeformter, freiſtehender Körper, zur Stütze, oft auch nur zur bloßen Verzierung dienend. Bäume, mit einem darüber gewölbten Dache, waren die älteſten Gebäude. Der Urſprung der Säule iſt daher ein Baumſtamm, von welchem ſie ſpäter ſowohl die Verjüngung, als auch das Geſetz der Proportion, in Beſtimmung der Dicke zu der Höhe, bekam. Die Säule beſteht 1) aus der Baſis, Schaftgeſims oder dem Säulenfuß, welcher den ebenen Unterſatz erhält und ein oder mehre runde Glieder, um der Säule einen Anfang zu geben. Jede Säule hat ihren eigenen Fuß; 2) aus dem Schafte, welcher den mittleren Theil und längſten zwiſchen dem Fuße und dem Knaufe bildet, und 3) aus dem Knauf oder Capitäl, womit der Schaft bedeckt und gleichſam die Säule geſchloſſen iſt. Bisweilen ſetzt

man noch die Säule auf einen Säulenſtuhl, Poſtament oder Piedeſtal (ſ. d.) genannt; das auf der Säule ruhende Gebälke iſt nach der verſchiedenen Säulenordnung verſchieden, gewöhnlich beſteht es aus dem Haupt- oder Unterbalken, Architrav, der auf dem Capitäle ruhet, dem Borten oder Fries, und dem Kranze oder Karnieß (ſ. a. d. A.). Das Maß zu den Verhältniſſen der Säule iſt der halbe untere Durchmeſſer der Säule, das Modell (ſ. d.). Die Säulen der Griechen ſind in der ſchönen Baukunſt als die muſterhafteſten und ſchönſten anerkannt, doch pflegt man bei Gebäuden, die nicht im griechiſchen Stile gebaut ſind, auch andere anzuwenden. Als eigentlich claſſiſche Säulenordnungen (worunter man den beſondern Stil, die Anordnung der Theile der Säulen zu einem kunſtvollen Ganzen begreift), ſind zu bemerken: 1) Die dorische Säulenordnung, die älteſte, erfunden von König Dorus. Sie hat gar kein Fußgeſtell. Ihr Schaft iſt kegelförmig, sechsmal ſo hoch, als ihr Diameter, die Fußlänge eines Mannes; ihr Capitäl ein einfacher Fries, Balkenkopf, mit Triglyphen, den dreizackigen Enden der vorſpringenden Balken, verſehen. Sie iſt eine der ſtärkſten, und eigentlich Symbol männlicher Feſtigkeit, Kraft und Würde. 2) Die joniſche, erfunden von Jon, iſt höher als die doriſche, nämlich acht- oder neunmal ſo hoch, als ihr Durchmeſſer, die Fußlänge eines Weibes, übrigens ſchlank, und nach einer Conchoidallinie verjüngt. Sie hat zur Verzierung an den Ecken des Knaufs oder Capitäls acht Voluten, Schnecken oder Schnörkel. Das Fußgeſimſe ſtellt zuſammengewundene Stricke vor, und der Schaft iſt mit Krinnen oder hohlen Streifen verſehen. Dieſe ſchöne Säule iſt im Grunde Symbol weiblicher Zartheit, Anmuth und Eleganz. Mit den Schnecken ſollen die Haarlocken, mit den Stricken die Schuhſchnüre, mit den Krinnen die Rockfalten, überhaupt die Proportion vom weiblichen Körper vorgeſtellt werden. 3) Die korinthiſche Säule iſt die prachtvollſte von allen. Ihr zierlicher Schaft, eigentlich Nachahmung jungfräulicher Schlankheit, hat Krinnen, das Capitäl ſechzehn Schnörkel, und drei Reihen von Akanth- oder Bärenklauenblättern zur Verzierung. 4) Die toskaniſche oder etruskiſche, der Erfindung nach die vierte, iſt die ſtärkſte, einfachſte, aber auch roheſte. Sie ſtammt aus Hetrurien her, ward aber nach Einigen, von den Hetruriern der ältern doriſchen nachgebildet. Sie ſteht auf einem ganz ſimplen Säulenfuß, und hat außer den Riemen am Capitäl, ſonſt gar keine Verzierung. 5) Die römiſche oder italiſche, ihrer Entſtehung nach die fünfte, iſt eigentlich eine Compoſition aus der joniſchen und korinthiſchen, denn ihr Capitäl hat, wie bei jener, acht Voluten, und wie bei dieſer zwei Reihen Blätter; der Schaft aber iſt gefurcht. Die Säulen der Griechen hatten nicht immer dieſelben Maße, bald

ſtärker, bald ſchwächer wurden ſie nach der Entfernung oder dem Charakter der Gebäude errichtet, ſo wie man bei ihrer Verzierung ihre Höhe berückſichtigte. In Athen findet man noch eine Art Säulen mit dreiſeitigem Capitäl, verziert mit Schnecken und Blättern. Dieſe Art Säulen iſt nicht zu verwechſeln mit der attiſchen Säulenordnung, wo man über einer Bogen- oder Säulenſtellung noch eine Attika anbrachte. Bei Anlegung der Säulen mit Poſtamenten muß ebenfalls die Höhe des Ganzen immer in Verhältniß gedacht werden. Die Anwendung der Säulen findet man auch in der indiſchen, ägyptiſchen, perſiſchen und hebräiſchen Baukunſt. Die Säulen der Aegypter hatten keine Verjüngung, waren vielſeitig und eckig, auch früher nur mit einer Platte bedeckt, ſpäter mit einem Capitäle, das gewöhnlich mit Hieroglyphen verziert war. Die Säulen der Indier ſind ſehr niedrig, haben nach einer Wellenlinie geſchweifte Schäfte, und das Capitäl gleicht einem plattgedrückten Kiſſen, gleichſam ein doppelter Echinus, der in der Mitte durch einen glatten Streifen getrennt iſt, unter dem Capitäl iſt ein Riemchen und eine Rinnleiſte. Bei den perſiſchen Säulen hat das Capitäl oft die halbe Säulenhöhe, und beſteht aus mehren über einander geſtellten Reihen Federn oder ähnlichen Verzierungen; auch gibt es Capitäle, welche aus zwei zuſammen geſetzten Vordertheilen des Einhorns beſtehen. Der Säulenſchaft iſt häufig, wie bei der doriſchen Säule, cannelirt. In der mauriſchen und gothiſchen Baukunſt gebrauchte man zwar auch Säulen, welche aber ohne alle beſtimmte Regeln, und nach ſchlechtem Geſchmacke eingerichtet waren. Erſtere ſind ſehr dick, kurz, mehr Pfeilern ähnlich; letztere ſchlank, hoch und mehre in eine verbunden. In neuerer Zeit verſuchte man neue Säulenordnungen zu erfinden, welche jedoch ſich immer auf das korinthiſche Capitäl gründeten. So haben die franzöſiſchen Säulen ſtatt der Acanthusblätter Straußfedern, an welchen die Ordensbänder des Königs hängen, unter den Federn iſt ein Diadem von Lilien, in der Ausſchweifung des Abacus eine Sonne ſtatt der Blume. Bei der ſogenannten ſpaniſchen Ordnung ſetzte man ſtatt der Roſen im Abacus Löwenköpfe. Leonh. Chriſt. Sturm ſuchte auch eine deutſche Ordnung zu erfinden, er wählte dazu ein Capitäl mit einer einzigen Reihe Blätter und ſechzehn kleinen Schnecken verziert. Sie unterſcheidet ſich von der joniſchen bloß durch das ſchlechtere Capitäl und einige willkürliche Veränderungen der kleinen Glieder. Die Verbindung der Säulen in beſtimmten Entfernungen, unter einem einzigen fortlaufenden Gebälke, bildet die Säulenſtellung. Die Säulen können entweder enge, oder weit von einander entfernt ſtehen, nach Platz und Abſicht. Die ganz nahe Zuſammenſtellung, ſo daß ſich die Baſen und Capitäler einander berühren, heißt Kuppelung der Säulen, und wenn, wie dieß bei hohen Ge-

bäuden der Fall zu ſeyn pflegt, ſie über einander geſtellt werden, heißt es Verdopplung der Säulen. Ueber die Säulenſtellung der Alten ſ. Säulenweite. Ganz freiſtehend ſind als eine beſondere Art die Ehrenſäulen, die geſchmückt mit Basreliefs und Inſchriften verziert, auf ihrem Capitäl gewöhnlich ein Monument tragen, wie die Trajans-, Alexander- oder Napoleons-Säule.

Säulenfuß ſ. Säule.

Säulengang ſ. Porticus.

Säulenknauf ſ. Capitäl und Säule.

Säulenkuppelung ſ. Säule.

Säulenlaube ſ. Porticus.

Säulenordnung ſ. Säule.

Säulenſchaft ſ. Säule.

Säulenſtellung ſ. Säule.

Säulenſtuhl ſ. Poſtament und Säule.

Säulenverjüngung, Beſtimmung des obern Durchmeſſers der Säule, wo das Capitäl aufſteht und die Säule ſtets einen kleinern Durchmeſſer hat, als unten über der Baſe.

Säulenweite, die Entfernung von einer Axe der Säule bis zur andern; die neuern Künſtler haben für jede Säulenart eine eigene Säulenweite beſtimmt, was aber nicht nöthig iſt, da jede Säulenart ihre beſtimmte Höhe hat, und dieſe Höhe den richtigſten Maßſtab der Weite gibt. Practiker bemerken hierbei noch: 1) Man ſtelle die Säulen weder zu enge, noch zu weit aus einander, nie näher, als von Axſtrich zu Axſtrich gerechnet ſechs, und nie weiter als zehn Model von einander. 2) Man berückſichtige den Platz, ſtelle ſie bei einem Säulengange enger, als bei einem Porticus vor einem Gebäude. 3) Die Zahl der Säulen an einer Façade muß allezeit gerade ſeyn, damit die mittlere Säulenweite den Eingang bilde. 4) Die Beſtimmung der Säulenweite hängt vorzüglich von der richtigen Eintheilung der Triglyphen, Sparnköpfe und Zahnſchnitte ab. Die Hauptſache iſt, auf das Verhältniß zu den Gegenſtänden hinter den Säulen, Thüren, Fenſter und auf dem ganzen Gebäude, Rückſicht zu nehmen. Die Alten hatten für die Säulenweite fünf Arten, nämlich Pyknoſtylos, dichtſäulig, die Zwiſchenweite betrug im Lichten 1½ Säulendurchmeſſer; Syſtylos, naheſäulig, in der Entfernung von zwei Durchmeſſern; Diaſtylos, fernſäulig, in der Entfernung von drei Durchmeſſern; Aräoſtylos, rarſäulig, in der Entfernung von vier oder mehr Durchmeſſern; Euſtylos, ſchönſäulig, in der Entfernung von 2¼ Durchmeſſern. Nur bei der joniſchen Ordnung wurden alle fünf Arten der Säulen angewendet. Bei der doriſchen Ordnung gebrauchte man wahrſcheinlich nur Diaſtylos und Syſtylos, bei der toskaniſchen Ordnung nur Aräoſtylos.

Saftfarben (Mal.), überhaupt alle vegetabiliſchen Farben, und beſonders diejenigen, welche im Waſſer leicht auflösbar ſind; ſ. Malerfarben.

Saiten (Muſ.). Man gebraucht drei Gattungen derſelben. Die Darmſaiten ſ. d.; die Metallſaiten, welche aus Meſſing oder Stahl mittelſt einer Maſchine verfertigt werden und in neueſter Zeit ſehr vervollkommnet worden ſind; dann die Saiten aus Seide, die zwar Boud zu Verſailles verbeſſert hat und welche ſich durch Haltbarkeit auszeichnen, an Klang aber den Darmſaiten weit nachſtehen.

Saitenharmonika, ein von Stein zu Augsburg erfundenes Claviaturinſtrument; kurzes Daſein.

Saiteninſtrumente ſ. Inſtrumente.

Salcional, Solcional, Solicet, gleichbedeutende Namen einer offenen Orgelſtimme von ſehr enger Menſur, welche der Viola du gamba ähnlich war.

Salon (franz., Bauk.), hoher Saal in Paläſten, Gärten oder großen Gebäuden, auch für einen Sammelplatz eines geſelligen oder belletriſtiſchen Kreiſes.

Saltarello (ital., Tanzk.), italieniſcher Volkstanz von mannigfaltiger Bewegung in immer raſcherem Tempo, wobei der Mann die Guitarre ſpielt, die Frau die Schürze hebt.

Salteretto, eine Notenfigur im Sechs- oder Dreiachteltacte, aus drei Achtelnoten beſtehend, von welchen die erſte punctirt iſt. Im Siciliano, in der Furlane wird ſie oft angewendet.

Sambuca, ein Saiteninſtrument der Griechen, dem Barbiton ähnlich.

Sanctus, ein beſonderer Theil der Meſſe, auch der muſikaliſchen.

Sangboden ſ. Reſonanzboden.

Sapphiſche Verſe (Metrik), eine der lieblichſten und melodiſchſten lyriſchen Versarten, von der griechiſchen Dichterin Sappho erfunden. Schema:

— ∪ — ⏓ — ∪ ∪ — ∪ — ⏓
— ∪ — ⏓ — ∪ ∪ — ∪ — ⏓
— ∪ — ⏓ — ∪ ∪ — ∪ — ⏓
— ∪ ∪ — ⏓

Drei ſolcher ſapphiſchen Verſe mit dem adoniſchen Schlußvers bilden die ſapphiſche Strophe. In der 1., 2. und 3. Zeile wird in der zweiten Abtheilung der Trochäus gern mit dem ſinkenden Spondeus vertauſcht, wodurch die Zeile an Kraft gewinnt, die angegebene Cäſur trägt weſentlich zur Schönheit bei, von deutſchen Dichtern ſelten beachtet. Beiſpiel der ſapphiſchen Strophe:

Liebe, Liebreiz, Winke der Gunſt und Alles,
Was ein Herz darbeut und ein Herz erwiedert,
Wenig frommt's, leiht nicht die Gelegenheit ihm
Athem und Daſein.
Dich zu ſehen, ſchien Fülle des Glücks, und bebend
Staunt' ich Dir, traumähnliches Bild der Schönheit!
Nie an Wuchs, Antlitz und Geſtalt erblickt ich
Dieſe Vollendung.
Deiner Form wollüſtige Reize könnten
Heißern Wunſch aufregen; allein zur Erde
Senkt ſogleich anbetenden Sinn des Auges
Ewige Hoheit.

Platen.

Sarabanda (Tanzk.), ſpaniſcher Tanz in langſamem Dreivierteltacte, der mit Caſtagnetten getanzt wurde und Aehnlichlichkeit mit der Menuette hatte. Viel zu kalt, für unſere ſprühende Zeit nicht mehr gebräuchlich, auch Tanz mit Pferden.

Sarkasmus (von σαρκαζειν am Fleiſche zehren, verhöhnen), ätzender, gleichſam zerfleiſchender Hohn, daher jede, nicht bloß witzige, ſondern beißende Stachelrede, die herbe Ironie, Sarkasmus genannt wird. Viele Humoriſten ſind mehr ſarkaſtiſch als heiter-gemüthlich, eben ſo viele Kritiker in unſeren polemiſchen Tagen, was aber nur in der Satyre (ſ. d.) erlaubt iſt, wo der ſittliche Unmuth die Geißel ſtark ſchwingen darf.

Sattel (Muſ.). Das kleine Stückchen Holz oder Elfenbein am oberen Ende des Griffbretes einiger Saiteninſtrumente, welches verhindert, daß die Saiten ſich nicht auf das Griffbret auflegen können. Manche nennen den Steg Sattel, aber mit Unrecht.

Satteldach (Bauk.), ein aus zwei ſchief gegen einander ſtehenden und in der Mitte über dem Gebäude an den Forſten zuſammenſtoßenden Flächen beſtehendes Dach.

Saturniſcher Vers (Metrik), altlateiniſcher Vers, angeblich noch von der Zeit des Saturnus in alten Epopöen angewendet, ehe der Hexameter kam, durch den er ganz verdrängt wurde; ſein Schema war:

⏓ | — ⏑ — ⏑ — — | — ⏑ — ⏑ — —.

Satyre (Poetik). Die Etymologen ſind über die Abſtammung dieſes Wortes im Streit. Einige leiten es aus dem Griechiſchen ab, von den muthwilligen Begleitern des Bacchus, den Satyren und den Satyrſpielen, in welchen dieſe bockshörnigen Waldgeiſter als Chor auftraten. Da aber die Griechen wohl eine in der alten attiſchen Komödie verwobene, aber keine eigentliche ſelbſtändige unmittelbare Satyre hatten, ſo behaupten Andere, die Satyre ſei römiſchen Urſpruugs, und auch der Name römiſch; er komme nämlich her von satura, und zwar von lanx satura, einer Schüſſel mit allerlei Früchten, womit figürlich eine Art

Quodlibet, vermiſchte poetiſche und proſaiſche Aufſätze, auch ein Gedicht in verſchiedenen Versarten abgefaßt, bezeichnet wurde. Die Anhänger der Walddämonen ſchrieben auch Satyre, die der Fruchtſchüſſel Satire; dagegen die Freunde des y einwenden, daß es ſelbſt in dieſem Falle Satyre heißen müßte, weil u ſich leichter in y als in i verwandle. Ohne in dieſe fruchtloſen Mikrologien ferner einzugehen, über die man ſelbſt eine Satyre ſchreiben könnte, iſt hier zu bemerken, daß der zur didaktiſchen Dichtungsform gehörenden Satyre Hauptabſicht darin beſtehe, die Verirrungen des menſchlichen Gemüthes durch treffenden Spott auf lächerliche Weiſe darzuſtellen, wohl als eigene Dichtungsart zuerſt durch den römiſchen Dichter Ennius eingeführt ſeyn mag, doch in verſchiedener Geſtalt viel älter erſcheint, beinahe ſo alt nämlich, wie die menſchliche Geſellſchaft; denn wann hat es den Menſchen an Thorheiten gefehlt, die andern Menſchen nicht Stoff zu gerechtem Tadel gegeben hätten? Stoff zur Empfindung des Mißverhältniſſes zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, Stoff zu einem begeiſterten Unwillen gegen moraliſche Verkehrtheit, worin eigentlich das Weſen der Satyre beſteht, in welcher Form ſie ſich auch immer kund gibt, als Hauptinhalt oder als einzelner Inhalt, in Briefen, Erzählungen, Dialogen, Dramen, Liedern, Epopöen, ſelbſt in den donnernden Klagen der alten Propheten. Da der Hauptcharakter der Satyre darin beſteht, die menſchlichen Laſter und Thorheiten mehr von ihrer lächerlichen als ſchädlichen Seite darzuſtellen, um durch Beſchämung zu beſſern, ſo gränzt ſie allerdings an das Reich des Komus, aber jedes trägt, ſagt Jean Paul, andere Einwohner und Früchte. Juvenal, Perſius und ihres Gleichen ſtellen lyriſch den ernſten moraliſchen Unwillen über das Laſter dar, mithin machen ſie Ernſt und erheben uns ſelber. Die zufälligen Contraſte ihrer Malereien verſchließen dem Lachen durch Bitterkeit den Mund. Hingegen das Komiſche treibt mit dem Kleinen des Unverſtandes ſein Spiel, und macht heiter und frei. Die verſpottete Ungereimtheit iſt kein Schein, aber die verlachte Immoralität iſt ein halber. Thorheit iſt zu ſchuldlos und unverſtändig für den Schlag der Satyre, ſo wie das Laſter zu häßlich für den Kitzel des Lachens, obgleich an jener die unmoraliſche Seite verhöhnt, und an dieſem die unverſtändige belacht werden mag. Schon die Sprache ſetzt Hohn, Spott, Stachelſchrift, Hohnlachen ſcharf dem Scherzen, Lachen, Luſtigmachen entgegen. Das ſatyriſche Reich iſt, als die Hälfte des moraliſchen, kleiner, weil man nicht willkürlich verhöhnen kann; das lachende iſt unendlich groß, nämlich ſo groß als das des Verſtandes oder der Endlichkeit, weil zu jedem Grade ſich ein ſubjectiver Contraſt erfinden läßt, der kleiner macht. Dort findet man ſich ſittlich angefeſſelt, hier poetiſch freigelaſſen. Mit dem Moralphiloſophen

hat der Satyriker die Gleichheit des Stoffes gemein, aber in den Mitteln ſind ſie verſchieden; der Moraliſt lehrt, ermahnt, warnt; der Saytriker ſpottet und iſt wirklich oder ſcheinbar luſtig, er übertreibt mitunter und gibt ſtatt der genauen Zeichnung oft eine ſeiner Launen gemäße Caricatur; der Moraliſt bleibt immer ernſt und gehalten, der Satyriker wechſelt im Tone, weint und lächelt, ſtürmt und ſpottet; der Philoſoph geht von einem zureichenden Grunde aus, der Satyriker von der Erfahrung; der Philoſoph demonſtrirt, der Satyriker commentirt das Leben, jener geht auf ein Syſtem, dieſer auf eine Anſchauung aus; ſodann, bemerkt Weber, wenn ſchon der Stoff des Satyrendichters ein ethiſcher iſt, ſo faßt er ihn doch als ein Object künſtlicher Geſtaltung auf; nicht die Sittenlehre an ſich iſt ſein Zweck, ſondern ſie wird ihm nur Veranlaſſung, in einer freien Geſtaltung nach künſtleriſchen Productionsgeſetzen die Empfindungen ſeines Innern zu lebendiger Anſchaulichkeit zu bringen. Gleichwohl würde auf einen ſolchen Stoff das ungebundene Walten der Phantaſie ſich wenig paſſen: innerhalb eines klar angeſchauten ſittlichen Geſetzes, das uns durch des Dichters Denkart klar werden muß, ſind der Behandlung ihre Gränzen geſteckt, und es gilt hier weniger eine Kraft zu erfinden, als eine Kunſt zu betrachten; daher auch die Darſtellung der Satyre, wie Horaz, ſelbſt Muſter und Meiſter dieſer Gattung, es als äſthetiſche Regel bezeichnet, ſich der Proſa nähert und ſogar, wenn ſie rhythmiſch behandelt wird, eine behagliche Nachläſſigkeit erfordert. Horaz ſelbſt hat ſeine eigenen Satyren Sermonen, d. i. vertrauliche Unterhaltungen genannt. Die Perſönlichkeit des Verfaſſers, ſeine Welt- und Moralanſichten ſind in der Satyre um ſo wichtiger, da die Betrachtung der Außenwelt und das Urtheil über den ſittlichen Zuſtand der Menſchen ſich auf das im eigenen Buſen wohnende Ideal gründet. Die Darſtellung der ſittlichen Unvollkommenheiten können entweder als Verſtandesfehler, Irrthümer, Thorheiten, Verirrungen, oder als Willensfehler, als wirkliche moraliſche Gebrechen, Laſter erſcheinen. Darauf gründet ſich die Eintheilung der Satyre in die ernſthafte, ſtrafende, und in die ſcherzhafte oder muntere; in der erſten geißelt der Satyriker das Laſter mit Ernſt und Nachdruck, züchtigt, wo es Noth thut, mit Scorpionen, zeigt aber zugleich ſich als Freund der Wahrheit und der Tugend, ſeine Sprache iſt kräftig, würdevoll und lyriſch, voll kühner Bilder und Figuren. In der ſcherzhaften Satyre bewegt ſich der Dichter in lebhaften Schilderungen, im leichten Ton und muntern Witz, deckt die Blößen des Unverſtandes und der Thorheit mit leichter Hand zwar auf, zeigt aber zugleich, wie ſie zu beſſern ſind, und ſagt die Wahrheit lachend (ridendo dicere verum). Eine alte, das eigentliche Lebenselement der Satyre nicht faſſende Eintheilung. Jedenfalls gehört in das Gebiet der Satyre die Rüge

ſolcher Thorheiten, die in der menſchlichen Geſellſchaft in irgend einem Staate, in irgend einem Stande und Zeitalter herrſchend geworden ſind; ſie darf nur den Einzelnen in ſeiner Nacktheit ſchildern, um ihn als Repräſentanten irgend einer Thorheit darzuſtellen, aber aus edlem Unwillen gegen die Gattung, nicht als niedriger Pasquillant. Wahl eines Hauptgegenſtandes, Wahl der Ausführung und Form und gehörige moraliſche Würdigung der zu ſchildernden Laſter und Ungereimtheiten ſind die Haupterforderniſſe jeder Satyre. Die gewöhnlichſte Form, wenn ſie nicht, wie oben bemerkt, in einer andern Dichtart verwebt iſt, iſt die didaktiſche, durch Reden unterbrochen. Unter den Römern ſind Horaz als Schöpfer der heitern, Perſius als Gründer der ernſthaften Satyre vorzugsweiſe zu nennen, der grelle Juvenal als Muſter der Erbitterung. Die Satyren des Ennius ſind nicht bis auf uns gekommen, von Lucidius bloß Bruchſtücke gerettet worden. Seneca, Petronius, Apulejus folgten nach. Die Franzoſen haben in dieſer Gattung eine Legion Namen. Das Zeitalter ihrer Ludwige gab hinreichenden Stoff. Rabelais, Boileau, Voltaire, Rouſſeau ꝛc. ſind allbekannt. In England zeichneten ſich Butler, Swift, Dryden, Warton und mehr als durch Buchſtaben Hogarth durch Bilder aus. Unter den Italienern hat zwar Arioſto auch Satyren geſchrieben, die man ihm aber nur verzeihen kann, weil er ſo erhaben als Epiker daſteht. Pietro Aretino's Leiſtungen verſinken in Gemeinheit. Die Deutſchen hatten ſchon unter den Minneſängern Satyren, als Hauptwerk iſt Reinecke Fuchs zu nennen. Im 16. Jahrhunderte zeichnete ſich Brandt durch ſein allgemein verbreitetes Narrenſchiff vorzüglich aus, dann in der ernſten Satyre Hutten und der ſarkaſtiſche Luther, ferner Rauſcher, Spangenberg, Fiſchart ꝛc.; im 17. Jahrhunderte Dachler, Balde, Rachel, Canitz ꝛc.; im 18. Jahrhunderte der ätzende, nur zu perſönliche Liskow, der geſchmackloſe Schönaich, der begabte, aber zu breite und zu kleinliche Stoffe wählende Rabener ꝛc.; in ſpäterer Zeit Lichtenberg, Wieland, Falk, Weißer; in neuerer Zeit die verſchiedenen, im Artikel Humor verzeichneten Autoren, die nicht immer als gutmüthige Humoriſten, ſondern auch als beißende Satyriker gegen die nur zu zahlreichen Thoren und Thorheiten unſerer Zeit ſich vernehmen laſſen.

Satz (Rhet.) ſ. Periode. (Muſ.). Im weiteren Sinne für Tonſetzkunde, im engeren Sinne für jeden einzelnen Theil der Melodie, der ſich durch einen merklichen Ruhepunct von den übrigen unterſcheidet. Eigentlich aber ein Theil der Melodie, der einen vollſtändigen Sinn enthalt, wogegen die andern Einſchnitte genannt werden; ſ. Melodie. Die Interpunction, das Metrum und die logiſche Beſchaffenheit beſtimmen die verſchiedenen Gattungen von Sätzen, ſo nennt man Grundabſatz denjenigen, deſſen

Abſchnitt oder Cäſur auf den Dreiklang des Grundtones fällt; Quintabſatz jenen, wo die Cäſur auf den Dreiklang der Dominante gemacht wird; Dreier, Vierer, Fünfer, die Abſätze, welche aus drei, vier, fünf Tacten beſtehen; einfache oder erweiterte Sätze jene, die nur ſo viel enthalten, als zur Darſtellung eines vollſtändigen Sinnes unumgänglich nothwendig, oder mit welchen zugleich eine nähere Beſtimmung eines Theiles derſelben nothwendig verbunden iſt. So gibt es zuſammengeſchobene Sätze, wenn man zwei Sätze in einen zuſammendrängt. Das Wort Hauptſatz wird auch oft als Hauptthema, und Mittelſatz als der mittlere melodiſche Gedanke eines Tonſtückes angewendet.

Saum (Bauk.), das glatte Glied an einem Säulenſchafte, das denſelben oben (Oberſaum) und unten (Unterſaum) einfaßt.

Saumſchwelle (Bauk.), das bei einem Gebäude aus Säulen und Riegelwerk auf die Balkenköpfe des untern Stockwerks gelegte Holz, worin die Säulen des obern Stockwerks eingezapft werden.

Saynete (Poetik), kleines Liederſpiel in Spanien, eine Art niedrigkomiſchen Intermezzos oder Nachſpiels, mit Tanz und Geſang in einem Act.

Scala (Ital.), die Tonleiter; ſ. d.

Scalptur, nicht mit Sculptur zu verwechſeln, iſt die Kunſt im Kleinen in Steinen zu graben und im Stempel zu ſchneiden; ſ. Stein- und Stempelſchneidekunſt.

Scandiren, Scanſion (lat. Metrik), aufſteigen, heißt eine Verszeile nach dem Tacte, rhythmiſch in ſeine Versfüße eingetheilt leſen, ohne Wort- oder Satz-Ende, überhaupt ohne den Sinn, ſondern nur das Metrum zu berückſichtigen. In der Scanſion wird zugleich jeder Silbe, die ihr nach dem Versmaße zukommende ſtärkere oder ſchwächere Betonung gegeben, ja der einzelne Fuß mit der Stimme bezeichnet. Es iſt das Sprechen nach der muſikaliſchen Quantität, nicht nach der grammatiſchen oder rhetoriſchen Gliederung, z. B. nach Wortfüßen:

◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ | ◡
Die Tugend iſt ſich ſelber ſtets der größte Lohn.

Nach der Scanſion:

◡ — | • — | ◡ — | ◡ — ◡ | — ◡ —
Die Tugend iſt ſich ſelber ſtets der größte Lohn.

Beim Vortrag eines Gedichtes darf die Scanſion nicht prägnant hervortreten, ſie iſt zur Prüfung und Uebung beſtimmt.

Scapin (Theat.) ſ. ital. Volkstheater.

Scaramuz (Theat.) ſ. ital. Volkstheater.

Scemando, muſikaliſche Vortragsbezeichnung, gleichbedeutend mit diminuendo, abnehmend.

Scenarium (Theat.), eine Art Katalog der Auftritte, in welchem kurz ſkizzirt Inhalt und Aufeinanderfolge der Scenen angegeben werden.

Scene (von σκηνη, Zelt oder Hütte; Theat.), bedeutet als Unterabtheilung des Acts den Abſchnitt in dramatiſchen Werken, welcher durch das Auf- oder Abtreten einer handelnden Perſon entſteht, ſo viel als Auftritt; ſ. d., bedeutet aber auch den Ort, das Land oder insbeſondere den Platz, wo unmittelbar die Handlung vorgeht; daher die Scene verändern ſo viel heißt als die Decorationen verändern, wodurch der Ort der Handlung angedeutet wird. Die Wahl der Scene oder die Beſtimmung des Ortes iſt eben ſo wenig gleichgiltig als das Coſtüme überhaupt, wenn das Stück anders die richtige Färbung haben ſoll, ſelbſt große Dichter haben oft hierin gefehlt, ſo hat Calderon willkürlich ſein »Leben, ein Traum« nach Polen verſetzt, während die Perſonen ſich mit ſüdlicher Glut als Spanier bewegen, anderer unglücklicher Verſuche nicht zu gedenken, in welchen in Rom und in Griechenland ſich deutſche Philiſter herumtreiben ꝛc. ꝛc. Ein Stück in die Scene ſetzen iſt ein Kunſtausdruck, welcher ſo viel heißt, als ein Stück zur theatraliſchen Aufführung vorbereiten.

Schäfergedicht (Poet.), jene zur bukoliſchen Poeſie gehörende Art der Idylle, in welcher die einfachen Sitten der Hirten dargeſtellt werden, welcher Stoff dramatiſch behandelt, zu den alten faden Schäferſpielen und in breiter Erzählung zu den affectirten galanten Schäferromanen Veranlaſſung gab. Verſchollene Formen.

Schäferpfeife, eine Gattung der Sackpfeife.

Schaft (Bauk.), der mittlere, zwiſchen der Baſe und dem Capitäl befindliche Theil der Säule (ſ. d.); dann der Pfeiler oder das Stück Marmor, das ſich zwiſchen zwei Fenſteröffnungen, oder einer Thür und einem Fenſter befindet. Die in der Mitte des Gebäudes ſtehenden heißen Mittelſchäfte, und die an den Ecken, Eckſchäfte.

Schall ſ. Klang. Die Schalllehre gehört mehr zur Akuſtik als zur Muſik.

Schallloch (Bauk.), die Oeffnung an Glockenthürmen zur Klangverbreitung; (Muſ.) bei Clavieren von älterer Bauart, Guitarren und ähnlichen Inſtrumenten das runde in der Reſonanzdecke befindliche Loch, welches wie die F-Löcher der Violine und der andern Bogeninſtrumente beſtimmt iſt, die im Corpus des Inſtrumentes befindliche Luft mit der äußern in Verbindung zu bringen, um dadurch die Reſonanz zu vermehren.

Schallmei ſ. Pommer.

Schalltrichter, Schallſtück, Schallbecher, Stürze heißt das trichterförmig erweiterte Ende mehrer Blasinſtrumente, als Oboe, Clarinette, Baſſethorn, Horn, Trompete, Poſaune ꝛc. Er dient zur Verſtärkung des Tones und iſt von Holz bei den zwei erſten, von Metall bei den andern Inſtrumenten.

Scharf oder Scharp heißt eine gemiſchte Stimme der Orgel, welche auf jeder Taſte den Grundton nebſt deſſen Terze und Quarte angibt, und aus kleinem Pfeifwerke beſteht. Man ſagt auch: dieſe Sängerin hat auch eine etwas ſcharfe Stimme, der Ton dieſes Oboiſten, dieſes Violinſpielers iſt ſcharf, um anzudeuten, daß der Geſang oder das Spiel kreiſchend, unangenehm, ohne Weichheit und Biegſamkeit ſind. Eben ſo ſagt man: dieſer Ton iſt zu ſcharf, um zu bezeichnen, daß er etwas zu hoch intonirt iſt, und Maler gebrauchen dieſen Ausdruck im Gegenſatz des Runden oder Sanften.

Schatten und Licht (Graphik und Mal.), die dunklern, ſchwach oder gar nicht erleuchteten Partien in einer Zeichnung oder einem Gemälde heißen Schatten, die, wenn ſie allmählich in das Licht übergehen, Halb- oder Mittelſchatten, und wenn ſie durch einen auf dem Gemälde befindlichen Gegenſtand geworfen werden, überhaupt ſchroff erſcheinen, Schlagſchatten genannt werden (ſ. d.). Die gehörige Anwendung und Vertheilung von Schatten und Licht iſt das eigentliche belebende Princip eines Gemäldes oder einer Zeichnung, da ſich ohne dieſelben nur die Geſtalt des Körpers im trockenen Umriſſe, ohne jenen Anſchein warmen Lebens zeigt, das zum Genuſſe eines Kunſtwerks ſo unentbehrlich geworden iſt. Richtig angebrachter Schatten hebt das Licht erſt heraus, und wirkt durch naturgemäße Abwechslung wohlthuend für Auge und Seele. Widerlich bleiben unſerem Gefühle jene orientaliſchen Gebilde, welche des Schattens gänzlich entbehren und ſich daher eintönig und geſchmacklos bunt darſtellen, obſchon dieſe Art Malerei auch wieder ſicherlich durch das ewig heitere Klima des öſtlichen Himmels bedingt iſt, wo die ſenkrechten Pfeile der Sonne jeden wohlthätigen Schatten verſcheuchen, ſich alſo durchaus nicht ſo ſehr von der Natur entfernt, als wir in einem gemäßigten Himmelſtriche wähnen, die wir deßhalb den vollen Zauber des Schattenwechſels und des reizenden Helldunkels genießen. Ein großer Beweis dieſer Behauptung iſt auch, daß wir, je weiter nach Süden, je mehr die Neigung zu glühenden und lebhaften Farben bemerken, ja das von der Natur ſelbſt dazwiſchen gemiſchte tiefe Dunkel des Haares und der Augen erſetzt den Schatten, indem es ſeine Wirkung auf das Natürlichſte nachahmt. Uebrigens ſind auch die Schattentinten wohl von der eigentlichen Dunkelheit oder wohl gar Finſterniß zu trennen. Wenn dieſe in gänzlicher Undurchſichtigkeit nichts unterſcheiden,

[illegible]

noch erkennen läßt, und ſich daher höchſtens nur ſparſam zur Darſtellung grundloſer Tiefen eignet, in welche kein Licht dringen kann, ſo iſt jener nur die Beraubung der unmittelbaren grellen Wirkung des Lichtes, und die aus natürlichen Gründen beſchatteten Theile ſind noch durch das in der Luft verſtreute Licht bis auf einen gewiſſen Grad erhellt. Die Wirkung des Ganzen iſt um ſo größer, je breiter die Maſſen der Schatten ſich verbinden, und je mehr alle verſtreuten zufälligen Lichter vermieden ſind, auch liegt nicht im grellen Gegenſatze, ſondern in der kunſtgemäßen Verſchmelzung von Licht und Schatten, auch in dem ſtufenweiſen Uebergange von der ſchwächern zur ſtärkern Farbe — Schattirung — die auffallendſte, naturgetreueſte Wirkung. Hier muß, wie bei allen Gegenſtänden, welche die Natur zum unmittelbaren Vorbilde haben, auch dieſe auf das aufmerkſamſte beobachtet und ſtudirt werden. Keine Theorie führt hier zu nichts oder wohl gar auf Abwege, von großem Nutzen iſt aber das Studium jener unſterblichen Meiſter, welche den eigentlichen Zauber kunſtgemäßer Verſchmelzung von Schatten und Licht ſo trefflich anzuwenden verſtanden. Nebſt den Meiſtern der lombardiſchen und venetianiſchen Schule, worunter beſonders Correggio, Titian, Gherardo della Notte u. A. auszuzeichnen, ſind es vorzüglich die Niederländer, welche dem Lichte Ton, dem Schatten Leben und Sprache zu geben wußten. Unnachahmlich durch die wundervolle Art ſeiner Beleuchtung iſt vor Allen Rembrand zu nennen, der bei allen Mängeln, Zeichnung, Gruppirung und Perſpective betreffend, Schatten und Licht mit ſolcher Wahrheit und ergreifender Wirkung zu behandeln verſtand, daß er dadurch oft den gemeinſten Gegenſtänden und Formen höhere Bedeutung und wahre Poeſie zu geben wußte. Noch ſind unter den Niederländern als ausgezeichnet in dieſer Hinſicht zu nennen: van der Werff, Schalken, Mieris, Gerard Dow, van Dyk u. A. Die ältere deutſche, ſo wie die franzöſiſche Schule blieb hierin weit hinter den Italienern und Niederländern zurück. Die Spanier malten oft mehr finſter als dunkel, ſelbſt die florentiniſche und römiſche Schule beſchäftigten ſich mit wenigen Ausnahmen mehr mit Form und Ausdruck; die neuere deutſche Schule zählt jedoch auch ſchon in dieſem Fache bedeutende Meiſter, worunter der fantaſiereiche Ludwig Schnorr, beſonders in ſeinem trefflichen Gemälde: Fauſt in ſeiner Studirſtube, zu nennen iſt. Die neuere franzöſiſche Schule zeichnet ſich durch effectvolle Schattenwirkungen aus, die nur zu oft in das Geſuchtr und Manierirte fallen. Vergl. Helldunkel, Nachtſtücke, Schlagſchatten.

Schattenbild (Mal.), das als Schatten von irgend einem andern Gegenſtande erſcheinende Bild, nicht mit Schattenriß, Silhouette zu verwechſeln; ſ. d.

Schattenriß ſ. Silhouette.

Schaubühne, Schauplatz (Bauk.) ſ. Theater.

Schauſpiel (Poetik), im allgemeinen Sinne jede Kunſt- oder Naturdarſtellung, die ſich durch irgend etwas auszeichnet, daher unſere Neugierde reizt, daß wir ſie anſchauen; im engern Sinne begreift man darunter bloß mimiſche und dramatiſche Darſtellungen; in ſeiner ſpeciellſten eigenthümlichen Bedeutung als Drama im engen Sinn iſt es jene Mittelgattung der dramatiſchen Darſtellung, die zwiſchen Tragödie und Komödie geſtellt, nicht ſo erſchütternd als die erſte, nicht ſo heiter als die zweite ſich bewegt, ohne erhaben, wie die Tragödie, den Kampf der höchſten Intereſſen und Leidenſchaften zu ſchildern, die ſittliche Weltordnung, das gigantiſche Schickſal, welches den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt; doch mit Ernſt und Beſonnenheit die Kämpfe des rein menſchlichen, häuslichen, meiſt bürgerlichen Lebens hervortreten läßt, und als unterſcheidendes Merkmal nach verſchiedenen, Beſorgniß erregenden, Verwicklungen doch Alles zum guten Ausgange führt, oder wenigſtens ungewiß läßt, ohne jene zerſtörende, tragiſche Juſtiz übende, oder tragiſche Reinigung bewirkende Kataſtrophen. Dieſe Mittelgattung hat in der Theorie viele Widerſacher, in der Praxis viele Bearbeiter und im Schauſpielhauſe viele Verehrer gefunden. Abbé des Fontaines gab ihr zuerſt den Spottnamen des drame larmoyante; Leſſing nannte ſie die geräderte Tugend, andere bezeichneten ſie bald als weinerliches Luſtſpiel, bald als lächerliches Trauerſpiel; Schlegel und Tieck gingen in ihrem Fanatismus gegen Kotzebue noch weiter und ſprachen, die Gattung mit dem Dichter vertauſchend, das völlige Anathema darüber aus. Müllner erklärte ſie als eine Zwittergattung, weder Fiſch, noch Vogel, weder tragiſch, noch komiſch, als ein Rührſpiel, das in unſerem moraliſch ſchwächlichen Zeitalter deßhalb von vielen Gemüthern dem Ernſt und der Erſchütterung der Tragödie vorgezogen wird, weil ſie die Kraft nicht haben, das erhabene Unglück der Hauptperſonen bis zur Möglichkeit einer ernſten und genußreichen Betrachtung zu objectiviren. Zu dieſer Verdammung der neuern Kunſtrichter gab eigentlich **Schiller** die Initiative, als ſein poetiſcher Genius in ſeinem Gedichte an Shakeſpeare's Schatten über einige dramatiſche Mißgeburten zürnend ausrief:

»Alſo ſieht man bei euch den leichten Tanz der Thalia
Neben dem ernſten Gang, welchen Melpomene geht?« —
Keines von beiden! uns kann nur das rein Empfindſame rühren
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich iſt.
»Alſo eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?« —
Der Poet iſt der Wirth und der letzte Actus die Zeche,
Wenn ſich das Laſter erbricht, ſetzt ſich die Tugend zu Tiſch.

Trotz aller beißenden Xenien und kritiſchen Bannbullen hat ſich dieſe Mittelgattung doch factiſch erhalten, eben darum, weil ſie eine Mittelgattung iſt, und Gruber's ruhigere, natur- und kunſtgemäßere Anſicht liegt der Wahrheit allerdings viel näher. Nach dieſem leidenſchaftloſen Aeſthetiker verkennt man das Drama, wenn man es aus dem Geſichtspuncte eines Zwitterſchauſpiels betrachtet, welche Bezeichnung viel beſſer auf die Tragikomödie paßt, inſofern darunter nicht an den parodiſchen Charakter der alten Hilarotragödien zu denken iſt, ſondern an wirkliches Miſchſpiel, d. i. ein Stück, worin von wirklich tragiſchen Situationen auf komiſche, ja poſſenhafte Scenen ſo übergeſprungen wird, daß ſich dieſer Wechſel ſchlechterdings durch kein Motiv rechtfertigen läßt; denn, wo dieß der Fall iſt, wo kein plötzlicher Sprung von einem Aeußerſten zum andern, ſondern ein natürlicher Uebergang ſtattfindet, wo das Eine das Andere erfordert, und dieſes zur Erreichung des Zweckes beiträgt, ſo wird es nicht bloß erlaubt ſeyn, ſondern iſt vollkommen gerechtfertigt. Was nun aber das Drama betrifft, ſo kann es ſchon darum niemals ein ſolches Miſchſpiel werden, weil ihm, wenn es iſt was es ſeyn ſoll — das Element des Tragiſchen abgeht. Man verkennt es aber eben ſo ſehr, wenn man es aus dem Geſichtspuncte der Komödie betrachtet, wie dieß beſonders anfänglich geſchah, als Stücke dieſer Art noch eine Neuheit waren, und man noch keine andere als von den Griechen und Römern abſtrahirte Theorie mit dem Gegenſatze des Tragiſchen und Komiſchen hatte. Bei dem weiten Umfange, welchen das Gebiet des Komiſchen hat, da es ſich in ein hohes und niedriges, edles und gemeines — und man kann hinzufügen grobes und feines — verzweigt, und da der Begriff von Luſt nicht minder weit umfaſſend iſt, begreift es ſich leicht, wie man bei dieſen Stücken zunächſt auf die Komödie verfiel, zumal da man wollte, daß dieſelbe ſich nicht auf das Lächerliche beſchränke, und daß es zwiſchen dem feinen Lächeln und der groben Lache gar viele Mittelſtufen gebe. Zu jedem Komiſchen gehört, wenn auch nicht das Lächerliche, doch irgend eine von dieſen Arten des Lachens, wie wird es da um die ernſthafte Komödie ſtehen? Schließen ſich Ernſthaft und Komiſch nicht gegenſeitig aus? Der Ernſt lacht nicht. Hätte man nun eine Komödie verlangt, worin gar nicht gelacht wird, ſo hätte man etwas Ungereimtes verlangt. So meinte man es aber nicht, ſondern hatte dabei eigentlich nur jenes feine Luſtſpiel im Sinne, worin zwar mitunter auch gelacht wird, das aber hauptſächlich doch auf das feine Lächeln berechnet iſt. Kurz, man dachte dabei an Charakterſtücke, wollte aber nicht die Darſtellung von Thorheiten, Narrheiten, Verkehrtheiten aller Art, wie ſie ſonſt die Komödie hat, zum Zwecke ſetzen, ſondern

vielmehr edle Charaktere aufſtellen, die zur Nachahmung reizen ſollen, während die eigentlich komiſchen Charaktere gerade zur Nichtnachahmung aufgeſtellt werden. Dieſe ernſthaften Stücke ſollten die Mitte halten zwiſchen Tragödie und Komödie, und deßhalb auch die Charaktere derſelben die Mitte zwiſchen tragiſchen und komiſchen, ſo daß dadurch nicht ein dramatiſches Ungeheuer von Miſchſpiel entſtände, ſondern vielmehr ein Mittelſpiel, welches nun freilich weder Tragödie noch Komödie war. Qu'est-ce donc? et quel nom lui donner? fragte da Diderot und entſchied ſich für das Comique sérieux, welches nebſt dem bürgerlichen Trauerſpiel in der Mitte zwiſchen Tragödie und Komödie ſtehe. War nun aber mit der ernſthaften Komödie nichts gemeint, als dieſes, ſo war ſie doch eigentlich keine dramatiſche Art; denn die ernſthafte Komödie war längſt vorhanden, ſelbſt bei den Alten; höchſtens hätte man ſie eine Abart nennen können, womit jedoch auch nicht viel gewonnen iſt; denn lauter edle Charaktere waren doch nicht zu erwarten, ſondern mußten mit ſolchen gemiſcht werden, wie ſie die Komödie ſelbſt ſonſt auch hat, die als ſogenannte höhere die edlen Charaktere ebenfalls nicht ausſchließt. Sollte daher die ernſthafte Komödie als eine neue dramatiſche Art dargeſtellt werden, ſo mußte ihr eine andere unterſcheidende Eigenſchaft zukommen. Dieſe war nun der Charakter des Rührenden. In einzelnen Scenen war das Rührende freilich ſchon den alten Komikern nicht fremd, bei dem aber, was man als neue dramatiſche Art aufſtellte, ſollte das Rührende der Hauptcharakter des Ganzen ſeyn. Ein ſolches Stück nun unterſchied ſich weſentlich von der Komödie, und eben weil man dieſes bemerkte, jedoch keinen unterſcheidenden Namen dafür hatte, bezeichnete man es mit dem allgemeinen Namen Drama. So ſcheint ſich nun aber doch dieſes Drama der Tragödie anzunähern, denn auch das Tragiſche bewirkt Rührung, und eine Tragödie ohne Rührung, was wäre die? Indeſſen kann das Drama doch auch nicht in die Tragödie übergehen, ſondern beide bleiben weſentlich unterſchieden, ſowohl durch die Art als den Zweck der Rührung. Wenn nun aber das Drama weder Komödie noch Tragödie, und eben ſo wenig ein Gemiſch von beiden iſt, welches iſt denn deſſen eigenthümlicher, unterſcheidender, äſthetiſcher Charakter? Einen ſolchen muß es haben, wenn es etwas für ſich ſeyn ſoll, und bei dem Streite darüber hätte dieſer ermittelt werden müſſen, was aber nicht geſchehen iſt, ſo oft man ihn auch wirklich ausgeſprochen hat, jedoch freilich meiſt nur mit einem Verdammungsurtheile wie gegen das Drama ſelbſt. Dieſer Charakter iſt kein anderer als das Sentimentale (ſ. d.). Die Sphäre des Sentimentalen, fährt Gruber fort, befaßt alles unter ſich, was zu dem eigentlichen Gemüths-

leben und der Gemüthswelt gehört, worin ein inniges und zartes Gefühl zwar von vorzüglicher Wirkſamkeit iſt, aber keineswegs herrſchend über die Vernunft, ſondern im engſten Bunde mit ſittlicher Geſinnung und klarer Beſonnenheit. Wo wäre denn aber rein Menſchliches zu finden, wenn nicht hier? Innerhalb dieſer Sphäre gibt es reichen Stoff für den Dichter, von der einfachen Neigung naiver Unſchuld an, die ganze Stufenleiter der zärtlichen Affecte hinauf, bis zur Schwärmerei nicht bloß irdiſcher Liebe, von dem ſchönſten Genuſſe des reinſten Glückes in menſchlichen Verhältniſſen bis zu der edelſten Reſignation auf erſehntes Glück, von kindlicher Freude bis zur Trauer und Andacht am Grabe, von der Hoffnung der Jugend und Erinnerung des Greiſes bis zur religiöſen Ahnung der Unſterblichkeit. Welcher Wechſel von Gemüthsſtimmungen wird ſich hier entfalten, wenn der Dichter die Situationen dazu nur gehörig zu benutzen verſteht! Wie aber die Gemüthsſtimmung ſelbſt heiter oder trübe ſeyn kann, ſo wird auch das ſentimentale Drama dieſen verſchiedenen Charakter haben können, und hat ihn; denn es neigt ſich einerſeits mehr zur Natur des Idylliſchen, andrerſeits mehr zur Natur des Elegiſchen hin. Mag es nun aber dort eine Thräne der Freude, hier der Wehmuth entlocken, in beiden Fällen bewirkt es Rührung. Dieſer Rührung und ſomit auch dem ſie bewirkenden ſentimentalen Drama hat man vorgeworfen, daß ſie verweichlichen. Wenn es ein Dichter freilich nur auf Ausleerung der Thränendrüſen abgeſehen hat, da mag dies wohl der Fall ſeyn, und allerdings iſt es ſehr leicht, im ſentimentalen Drama die Schwächen der Menſchen dazu zu benützen, und wir haben der Beweiſe leider nur zu viele, daß man ſie auf Koſten der Moralität dazu benützt hat. Wenn aber von dem die Rede iſt, was ſeyn ſoll, ſo darf man nicht in Anſchlag bringen, was nicht hätte ſeyn ſollen. Die zart bewegende Rührung, welche das echte Drama bewirkt, wird ſo wenig verweichlichen, als die ſtark erſchütternde, tragiſche verhärten, ſobald nur beide ihren äſthetiſchen Zweck nicht verfehlen; denn in beiden Fällen ſind ſie nicht um ihrer ſelbſt willen da. Die Tragödie verfehlt ihren äſthetiſchen Zweck, wenn ſie nicht, über die Natur uns hinausführend, uns den Genuß des Erhabenen gewährt; das ſentimentale Drama verfehlt ihn, wenn es nicht, zur reinen Natur uns zurückführend, durch den Genuß des innigſten Selbſtgefühls veredelt. Dieß iſt ganz beſonders der Fall, wo es idylliſcher Natur iſt, wo die ſchöne Rührung aus dem gefühlten Contraſt gekünſtelter Wirklichkeit mit der dargeſtellten reinen Natur der Menſchheit entſpringt. Iſt das ſentimentale Drama mehr elegiſcher Natur, ſo gewinnt die Rührung deſſelben Aehnlichkeit mit der tragiſchen, wie ſich denn beide im Pathetiſchen begegnen kön-

nen. Dieſe Rührung aber muß ſich ebenfalls äſthetiſch auflöſen, jedoch auf andere Weiſe als die tragiſche, durch den Sieg ſittlicher Kraft nämlich über das Leiden, wodurch ſich dann ebenfalls wieder das Edle in der Menſchennatur hervorhebt. Aus allem dieſem ergibt ſich nun wohl, daß die Gränzen für die dramatiſche Kunſt durch das Tragiſche und Komiſche nicht für völlig abgeſchloſſen erachtet werden können, und daß man mit Unrecht die ſogenannten Dramen verwerfen würde, weil ſie die Alten nicht gehabt haben, bei denen ſich indeſſen doch auch wenigſtens eine Hinneigung dazu in dem Uebergange von dem Mimos zur neuern Komödie nachweiſen ließe. Wie dem aber ſei, ſo darf man hier nur die Natur zum Maßſtabe nehmen. Wenn es um Bilder dabei zu thun wäre, ſo ließe ſich hier leicht die Vergleichung des Zeitlebens fortführen, welches ja mit der Eintheilung in Tag und Nacht nicht erſchöpft iſt, denn zwiſchen beide tritt eine ſanfte Dämmerung ein, die idylliſche des Morgens und die elegiſche des Abends. Bleiben wir aber bei dem menſchlichen Leben ſelbſt ſtehen, ſo theilt ſich ja dieſes auch nicht bloß in Ernſt und Scherz, Trauer und Luſt, Weinen und Lachen, ſondern hat auch Freudenthränen, eine Wonne der Wehmuth, Lagen, die nicht gerade Furcht und Mitleid erregen, oder zum Lachen reizen, aber als rein menſchlich auf's Innigſte unſere Theilnahme in Anſpruch nehmen, und Philanthropie bewirken, die auch Ariſtoteles ſchon nicht unbemerkt gelaſſen hat. Da nun das Leben dieſe Scenen hat, warum ſollte ſie die Bühne nicht haben? Es iſt kein vernünftiger Grund vorhanden, das ſentimentale Drama als ſolches zu verwerfen, zumal da es dem Charakter der germaniſch-chriſtlichen Weltbildung angemeſſen iſt, und mit der Behandlung der Liebe in der Romantik genau zuſammenhängt. Uebrigens iſt der Streit, ob es ſeyn ſoll, völlig unnütz, denn es iſt, und man könnte nur darüber ſtreiten, wie es ſeyn ſolle. Anſtatt aber hier auf den ſtreitigen Punct einzugehen, ob z. B. Iffland und Kotzebue nur Verwerfliches in dieſer Art geſchrieben haben (vieles ohne Zweifel), thäte man wohl am Beſten auf zwei unbeſtreitbare Muſter in dieſer Art, von Goethe, hinzuweiſen, auf ſeinen Taſſo und ſeine Iphigenia. Goethe ſchrieb über ſeine Iphigenia an Schiller (Briefwechſel VI, 74): »Hierbei kommt die Abſchrift des gräciſirenden Schauſpiels. Ich bin neugierig, was Sie ihm abgewinnen werden. Ich habe hier und da hineingeſehen, es iſt ganz verteufelt human.« Schiller antwortet: »Das, was Sie das Humane darin nennen, wird die Probe beſonders gut aushalten, und davon rathe ich, nichts hinwegzunehmen.« Die Iphigenia überhaupt charakteriſirt Schiller vollkommen als ſentimentales Drama, wenn er davon ſchreibt: »Es gehört zu dem eigenen Charakter dieſes Stückes, daß Daſie-

nige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Couliſſen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Geſinnung, darin zur Handlung gemacht iſt, und gleichſam vor die Augen gebracht wird. — Iphigenia hat mich übrigens, da ich ſie jetzt wieder las, tief gerührt, wiewohl ich nicht läugnen will, daß etwas Stoffartiges dabei mitunterlaufen mochte. Seele möchte ich es nennen, was den eigentlichen Vorzug davon ausmacht.« Dieſe Behandlung iſt es, welche das ſentimentale Drama erfordert, und durch ſie wird der Zweck deſſelben, Stimmung zu reiner Humanität, ſicher erreicht werden. Was von der Tragödie und Komödie gilt in Anſehung der Einheit der Handlung, der ſcharfen Zeichnung — in hier minder idealiſirten Lebensverhältniſſen — der edlen, doch von Schönrednerei entfernten Sprache, der feſten Charakteriſtik, der intereſſanten Ver= und natürlichen Entwickelung, iſt auch für das Schauſpiel anwendbar. Ueber die Eintheilung deſſelben nach dem behandelten Stoffe; ſ. Dramatiſch. Leſſing, Engel, Goethe, Schröder, Gemmingen, Kratter, Huber, Babo, Iffland, Kotzebue, Klingemann, Werner, Uechtritz haben hierin das Bedeutendſte geleiſtet.

Schauſpielhaus ſ. Theater.

Schauſpielkunſt (Aeſth.), die Kunſt, ein dramatiſch=theatraliſches Werk durch perſönliche Darſtellung zu veranſchaulichen. Die Aufgabe für den Schauſpielkünſtler iſt daher, dieſe Veranſchaulichung bis zum höchſtmöglich geſteigerten Grade der Täuſchung für die Zuſchauer auf eine Weiſe zu bewirken, daß nach der Intention des Dichters die Charaktere der nicht bloß vor=, ſondern als wirklich darzuſtellenden Perſonen naturgetreu, jedoch nach den Geſetzen des Schönen erſcheinen. Mehr wie alle anderen Künſte bewirkt die Schauſpielkunſt die Illuſion, da ſie nicht, wie die Malerei und Plaſtik bloß etwas Sichtbares, oder wie die Tonkunſt bloß etwas Hörbares, ſondern auf beide Arten zugleich, die poetiſche Idee zu verkörpern im Stande iſt. Höher als alle andern Künſte iſt, als Compenſation der Flüchtigkeit ihrer Gebilde, ihre Wirkſamkeit, weil ſie als eine gemiſchte Kunſt mit ſo viel andern Künſten in Verbindung ſteht (Poeſie, Muſik, Malerei nimmt ſie in Anſpruch, und ihre vorzüglichſten Hilfskünſte ſind Mimik und Declamation); weil ſie nicht auf Leinwand oder in Stein, nicht durch todte Gebilde, ſondern durch lebende Weſen, durch unſeres Gleichen zu uns ſpricht; weil ſie ein ganzes vielbewegtes Menſchenleben an uns vorüberführt, und alle Gefühle anſchlägt, die eine Menſchenbruſt bewegen. Sie iſt die ſchwierigſte der Künſte, weil ſie nicht nur alle Kenntniſſe und Fähigkeiten erfordert, die zur täuſchenden Nachahmung und Darſtellung von jeglichem Zuſtande des menſchlichen Gemüthes durch Sprache und Geberden nothwendig ſind, ſondern auch perſönliche Vorzüge

des ſie Ausübenden bedingt, der hier zugleich als Künſtler und Kunſtwerk erſcheint. Die körperliche Individualität des Schauſpielers iſt daher eben ſo wichtig, wie ſein geiſtiges Vermögen; denn als Menſchendarſteller müſſen ſich in ihm die innern und äußern Elemente vereinigen, wodurch eine ſolche Belebung in der Wirklichkeit möglich wird. Als äußere oder körperliche Eigenſchaften ſind nothwendig: eine gefällige Geſtalt mittlerer Größe, leichter, feiner und edler Bewegung fähig; ausdrucksvolles Antlitz, vorzüglich ein ſprechendes Auge, in welchem ſich alle Empfindungen abſpiegeln, und ein klangvolles biegſames Organ; die Sprache oder vielmehr der Ton muß den Seelenzuſtand verſinnlichen, er muß der deutliche Wiederhall der verborgenſten Empfindungen ſeyn; denn durch das Ohr geht der Ton zum Herzen, deßhalb muß er immer wahr, immer dem Charakter des darzuſtellenden Individuums anpaſſend, nie verfehlt, nie die Harmonie des Ganzen ſtörend und ſo beſchaffen ſeyn, daß ſelbſt ein Blinder mit den Augen ſeiner Seele die Richtigkeit deſſelben zu erkennen vermag. Als innere oder geiſtige Eigenſchaften ſind in Verbindung mit höherer Geiſtescultur und Kunſtſinn überhaupt unerläßlich: Fantaſie, Gefühl, Gedächtniß, Beſonnenheit und eine eigentliche, von der Natur verliehene Darſtellungsgabe. Als Vor- und Hilfskenntniſſe in Rückſicht der körperlichen Ausbildung ſoll der Schauſpieler gymnaſtiſche Fertigkeit beſitzen, tanzen, fechten, reiten, voltigiren ꝛc. In Rückſicht auf geiſtige Ausbildung braucht er als Schulwiſſenſchaften gründliche Kenntniß der Mutterſprache, Metrik und nebſt den rein hiſtoriſchen Studien auch Bekanntſchaft mit den Mythen, Sitten und Gebräuchen älterer Völker; denn nicht nur Worte und Geberden müſſen dem Charakter der darzuſtellenden Perſon entſprechen, auch Sitten und Kleidung derſelben müſſen nachgeahmt werden. Als Menſchendarſteller dürfen ihm auch Pſychologie und Phyſiognomik nicht fehlen. Von dem Schauſpieler, wie Thürnagel will, auch die Aeſthetik in ihrem ganzen Umfange, Logik, Geographie, Studium der Antike, Zeichnenkunſt, ſogar techniſche Künſte und Handwerke zu verlangen, iſt allzuviel. Man muß ſelbſt in der Theorie die Forderungen nicht überſpannen, beſonders da bei der Maſſe der deutſchen Schauſpieler meiſt autodidaktiſch, nicht durch ſyſtematiſchen Unterricht in noch fehlenden Schauſpielerſchulen gebildet, in Praxi ſo jämmerlich wenig gefunden wird. Viele halten ſich für berufen, doch Wenige ſind auserwählt. Mit Fähigkeit und Anlagen kann man, verbunden mit Fleiß, in wiſſenſchaftlichen und geſchäftlichen Fächern, ausreichen, aber die Kunſt braucht den Funken eines eigentlichen Talentes, beſonders die Schauſpielkunſt, die ein leichtes Spiel mannichfaltiger und erhöhter Seelenkräfte erfordert, einen gewiſſen Grad poetiſcher Productionskraft vorausſetzt. Das Mühſelige führt hier zu nichts,

[illegible]

und iſt dem Spiele ſelbſt ganz deutlich aufgedrückt. Feile Tagskrittler und der Troß epidemiſch gewordener Correſpondenzler und Notizler ſtreuen in Zeitſchriften aller Art, zwar in ſtereotypen nichtswürdigen Lobhudeleien, Lorbern in Fülle aus, und finden Alles ungeheuer und unübertrefflich, und tituliren, wo nur Theſpis Karren rollt, jeden Handwerker Künſtler, wenn auch deſſen Leiſtungen das Stigma der vollendetſten Geiſtesohnmacht an und in ſich tragen; dieß ſind aber nur leere Dunſtgebilde, eine Fata Morgana, erzeugt im Gehirne ſchreibeſüchtiger Knaben, die mit dramaturgiſcher Fackel beleuchtet, gewöhnlich wie Nebel zerfließen, und nur von den auch das übertriebenſte Lob begierig in ſich ſchlürfenden Schauſpielern als bare Münze angenommen werden. Mit den oben bemerkten körperlichen und geiſtigen Eigenſchaften, den nöthigen Hilfskenntniſſen, hat endlich der Schauſpieler den Geiſt ſeiner Rolle aufzufaſſen, den Charakter durchzudenken, ihm in der Darſtellung Haltung zu geben, und das Verhältniß zur Hervorbringung des Totaleffects genau zu berechnen; er ſoll hauptſächlich ſtreben, wahr zu ſeyn, aber die Wahrheit der Darſtellung ſei nicht die gemeine, proſaiſche, ſondern die höhere poetiſche, worin der Begriff individualiſirt erſcheint. Würde iſt Haupterforderniß, zumal in der Tragödie. In der Komödie treten Feinheit und Weltton an ihre Stelle. Aber auch in der Poſſe iſt das Platte und Niedrige zu vermeiden, wo es ſich nicht ſelbſt wieder als lächerlich aufhebt. Wie oft Hyperenthuſiaſten in Würdigung der Schauſpielkunſt und Schauſpielkünſtler offenbar zu weit gegangen ſind, haben Fanatiker gegenſeitig das Kind mit dem Bade ausgeſchüttet, und dem Schauſpieler den Namen Künſtler ſtreitig gemacht, indem er ſich, wie dieſe Gegner behaupteten, ſeinen Stoff nicht ſelber ſchaffe, ſondern ihn von dem Dichter erhalte, der ihm vordenkt und vorempfindet, in deſſen Werke, das er nur richtig nachzuempfinden und zu ſtudiren braucht, ſich ſchon die Grundlinien von dem, was er zu leiſten hat, finden. Er gebe ihnen nur Ton, Bekleidung, Drapperie, weiter Nichts. Wenn S c h i l l e r, ſagen die Gegner ferner, vom Künſtler ſehr richtig fordert, daß er den Stoff zwar von der Gegenwart nehme, aber die Form von einer edlern Zeit, ja jenſeits aller Zeit, von der abſoluten unwandelbaren Einheit ſeines Weſens entlehne, ſo paßt das ganz und gar nicht auf den Schauſpieler; denn was man bei ihm Element, eigenthümlichen Stoff nennen könnte, unabgeſehen auf das, was ihm der Dichter liefert, ſo ſind das doch nichts anders als Darſtellungen in Sprache, Mienen und Geberden, die man immer ſchicklicher Formen benennen wird, in welchen er die Ideen des Dichters (in Worten klar ausgedrückt oder nicht) zur Anſchaulichkeit, zum Leben bringt; und dieſe Formen haben nichts Idealiſches, ſondern die ſchärfſte Begränzung in der Zeit und Gegenwart. Die größte

Individualität iſt hier die größte Wahrheit und Schönheit, ja, je ſchärfer die Copie des alle Tage vor unſern Augen herumwandelnden Menſchen in ſeiner beſondern Eigenheit, welche Charakter, Stand, Geſchäft, Gewohnheit, Leidenſchaft, Mode u. ſ. w. ihm eindrücken, in dem Spiele des Schauſpielers wieder gefunden wird, und je weniger allgemein Bezeichnendes und Generelles, alſo je mehr Beſtimmtes in ſeinem Spiele iſt, deſto höher werden wir den Grad ſeines Kunſtvermögens bezeichnen. Alſo der Schauſpieler copirt das Wirkliche, aber er idealiſirt nicht, ſchafft nicht aus ſich ſelbſt. Die Form des geiſtigen Lebens im Menſchen, des Ausdruckes der Gedanken, ſeiner Mienen und Geberden, liegt in dem allgemeinen Menſchengefühl, und die gleichartige Natur erkennt ſich in der Regel und in der Abweichung, wo ſie zur äußern oder innern Selbſtanſchauung kommt, immer ſelbſt wieder. Dieſe Selbſtbeobachtung iſt ein Theil der Kunſt des Schauſpielers, aber ſie iſt theoretiſch allen andern Menſchen gemein, die richtig zu beobachten verſtehen. An Schöpfung iſt bei ſeiner Repräſentation gar nicht zu denken, oder man ſpielt mit dem Worte. Denn neuerdenken kann der Schauſpieler nichts von allen dem, was ihn zum Schauſpieler macht. Er kann nur die Natur wiederholen; denn in ihr, ganz ſklaviſch verſtanden, liegt das Ideal zu ſeinen Vorbildern. Seiner Freiheit iſt nichts als Compoſition, in der gemeinern Bedeutung des Wortes, überlaſſen. — Unwahres und Halbwahres iſt in dieſem feindlichen Raiſonnement durch einander geworfen. Wird der Schauſpieler im Moment der Darſtellung nicht zum Dichter, wenn er die Formen des Ausdruckes gewiſſermaßen erfinden muß? Iſt da nicht ſeine Einbildungskraft thätig, die unbekannte Form für den ihr bloß gegebenen Stoff zu ſchaffen? wirkt er denn bloß mechaniſch? iſt er nicht in einem Wechſelverhältniß, wie der Muſiker zum Dichter ſteht? Wird der Schauſpieler nicht productiv, wenn er den Menſchen in ſeiner Vereinzelung, in Individuen, ausſcheidet, ihn mit Wahrheit repräſentirt? Wird er nicht Kunſtwerk, wenn es ihm gelingt, ſich in der gegebenen Rolle ſeiner angeborenen Individualität zu entäußern, und ein fremdes Bild bis zur höchſten Täuſchung hervorzurufen? Muß er nicht des höchſten Schwunges, wie der höchſten Kälte fähig ſeyn, ſich gänzlich in ſeiner Gewalt haben, und bei aller Leidenſchaft mit Bewußtſeyn verfahren, damit ſein Affect ihn nie über die Gränzen der ſchönen Natur hinausreiße, und geſtaltet er nicht ſo etwas objectiv? Die Natur nachahmen und wiederholen iſt die allgemeine Kunſtſphäre; ſie nicht ſklaviſch im Sinne der Copiſten nachahmen, ſondern idealich auffaſſen, iſt dem Schauſpieler eben ſo Geſetz, wie dem Dichter, Maler und Bildhauer, und nur einſeitige Parteiſucht kann ihm den Namen Künſtler verſagen, wenn er ihn — verdient. — Urſprung und Fortſchreiten der

Schauſpielkunſt bei den verſchiedenen Nationen zu erzählen, von den Waffentänzen, Opfern und Feſten der Urvölker, den Rhapſoden und Protagoniſten der Griechen, den Atellanen und ſceniſchen Spielen der Römer, und den ſpätern zur feſten Form gediehenen Tragödien und Komödien der Alten, dann den im ſechsten Jahrhundert entſtandenen Myſterien, Miracles, Moralitäten, Interludes, Plays ꝛc. Von dieſen Uebergängen der Schauſpielkunſt bis auf den Standpunct derſelben in unſern Tagen zu berichten, gehört in die Kunſtgeſchichte. — Obgleich in Deutſchland ſchon im fünfzehnten Jahrhundert ſogenannte Faſtnachtſpiele von Meiſterſängern und Dilettanten, und noch früher in Kloſterſchulen bibliſche Geſchichten aufgeführt wurden, bildeten ſich doch erſt im Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts aus den fahrenden Schülern und wandernden Banden eigentliche ſtehende Schauſpielergeſellſchaften, welche abwechſelnd Schäferſpiele, bibliſche Geſchichten und extemporirte Komödien aufführten, worin der Hanswurſt mit rohem Pöbelwitz die Hauptrolle hatte; dann ſpäter Haupt- und Staatsactionen (ſ. d.) vorgeſtellt wurden, bis endlich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch Gottſched's, und ſpäter durch Sonnenfels Bemühungen, hauptſächlich aber durch Leſſing's poetiſch-dramatiſches und philoſophiſch-dramaturgiſches Wirken, dem dann Engel, Schröder und andere nachfolgten, und durch die Meiſter- und Muſterwerke der beiden großen Genien der deutſchen Literatur, Goethe's und Schiller's, auch durch eminente Darſteller die Schauſpielkunſt jenen Höhepunct erhielt, worauf ſie ſich zum Theil noch, obgleich im kränkelnden Zuſtande, erhält. Vergl. Mimik, Declamation, Rolle, Coſtume ꝛc.

Schema (griech., Metrik), Figur und Geſtalt, Stellung, daher ſo viel wie Vorbild. Der Grundriß eines Verſes, in welchem die Figur ſeines Rhythmus durch die Zeichen der Länge und Kürze, und der Fußabſchnitte dargeſtellt wird. So iſt z. B. das Schema eines fünffüßigen Jambus:

◡ | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ◡ — | ;

ſo zeichnet man auch das Schema einer ganzen Strophe.

Scherz, ſcherzhaft (Aeſth.). Nach Sulzer's Behauptung bedeutet das Wort »ſcherzen« urſprünglich, ſich zur Fröhlichkeit ermuntern, wenn auch keine unmittelbare Materie dazu vorhanden iſt, welches mit der Anſicht ſpäterer Kunſtlehrer übereinſtimmt, die das Scherzhafte als das zur fröhlichen Belebung der Unterhaltung abſichtlich herbeigeſuchte Lächerliche nennen. Vom Lächerlichen unterſcheidet es ſich daher, wie das Komiſche, durch die Abſicht, zum Lachen zu reizen; vom Komiſchen ſelbſt, dem es als Mittel dient, daß es das Wort- und Sachkomiſche zugleich, nicht die abſolute Handlung allein iſt, welche beluſtigt, ſondern nach Schütz nur ein Bild, eine Vorſtellung davon, oder

eine Anſpielung auf ein Verhältniß, das als komiſch gedacht und ſo in Worten dargeſtellt wird. Ja es wird beim Scherz angenommen, daß das komiſche Verhältniß nicht wirklich vorhanden ſei, ſondern nur Stoff und Gelegenheit darbiete, es ſich komiſch zu denken, und Andern mit einem Spiele des Witzes und der Fantaſie als ſolches wahrſcheinlich zu machen; denn im wirklichen Fall würde man den Andern geradezu dem Gelächter preisgeben und der Scherz Perſiflage werden, der den Andern zum Ernſte ſtimmt. Aber dadurch unterſcheidet ſich eben der Scherz vom Ernſte, daß er keinen Zweck hat und keine Sache bewirken oder ſchaffen will, ſondern das wirkliche Leben nur als ein Spiel zur Luſt in der Beſchauung übergehen läßt. Sein Element, ſein Reflex, ſeine Urſache und Wirkung zugleich, iſt gegenſeitige Heiterkeit und Erhebung des Gemüthes über alle Feſſeln. Die Scherzenden ſind Object und Subject zugleich; aus ſich ſelbſt ſchöpfen ſie das Belachenswerthe, und ſie ſelbſt ſind es wieder, die ſich belachen. Im Scherz iſt ein wahrhaft geiſtiges Seyn, die Wiederherſtellung der menſchlichen Freiheit, die erneuerte Wiedergeburt und Wiederergänzung des Menſchen, die Wiederauffindung des vorigen Gleichgewichts. Der Scherz iſt — wie es ſelbſt der Sprachgebrauch des gemeinen Lebens ſagt — zur Erholung, und keine Erholung pflegt ohne Scherz zu ſeyn. Heiter, wie das Humoriſtiſche, bezweckt es, wie das Poſſenhafte, Erregung des Lachens, doch ohne unanſtändige Mittel, und unterſcheidet ſich vom Spaß dadurch, daß der Spaß ſtets eine Perſon zum Gegenſtande wählt, und um zu beluſtigen, die lächerlichen Seiten des Andern durch draſtiſchere Mittel hervorzuheben ſucht, der Scherz aber theils ganz unperſönliche Gegenſtände zum Vorwurf nimmt, theils ſelbſt, wenn er Perſonen trifft, durch die geringe Doſis des Lächerlichen, dieſe ſelbſt ergötzt, da der Scherz, der feine gebildete (der niedrige und gemeine verdient nicht dieſen Namen), ein heiteres und erheiterndes Spiel des Witzes ſeyn ſoll; daher auch, wie der Witz ſelbſt, nicht ängſtlich geſucht, ſondern Product des Augenblickes, nie am unrechten Orte und zur unrechten Zeit anzuwenden iſt.

Scherzando, muſikaliſche Vortragsbezeichnung, ſcherzend, leicht, anmuthig, muthwillig.

Scherzo (ital., Muſ.), jedes Tonſtück, das ſcherzend, leicht, mit Muthwillen vorgetragen werden muß, dann ein kürzeres Muſikſtück, eine Art geſchriebener Fantaſie für ein Inſtrument, auch, beſonders ſeit Beethoven, der Menuet in den Symphonien, Quintetten, Quartetten und Sonaten, wenn er einen raſchen, ſprudelnden, heiteren Charakter hat, und in ſchneller Bewegung vorzutragen iſt. Vergl. Symphonie.

Schicklich (Aeſth.), das den Umſtänden Angemeſſene, daher in der Kunſtwelt dasjenige, was zwar, nach der Natur der Sache

[illegible]

nicht ganz nothwendig, aber doch ſo natürlich erwartet wird, daß der Mangel desſelben als eine Unvollkommenheit würde bemerkt werden. Das Schickliche muß zwar mit Sorgfalt geſucht, noch mehr aber das Unſchickliche vermieden werden; ſo muß ein Bauwerk im gehörigen Stile errichtet, und nicht unſchicklich mit Emblemen geſchmückt, oder in einem Charakter gehalten ſeyn, der ihm nicht zukommt; eben ſo ein Gemälde, eine Rede, Coſtüme ꝛc. Das Schickliche und Unſchickliche nicht bloß im Sinne des Unpaſſenden, ſondern des Unanſtändigen, gehört in die Moral. Vergl. Ebenmaß, Unordnung.

Schickſalstragödie. Dem Principe der Schickſalstragödie iſt unter den Parteiungen des Tages von mehren namhaften Kritikern und Aeſthetikern, von einem Theile des Publicums, von einzelnen Koryphäen der handwerksmäßigen Theaterkritik, ſo lebhaft und anhaltend widerſprochen worden, daß es unmöglich befremden kann, wenn das ewige Schickſal, welches nach ſeiner uralten Gewohnheit mit den Verkehrtheiten der Menſchen ein undurchdringliches Spiel treibt, zürnend über die muthwilligen Anfechtungen, ſich für einige Zeit, was die Theorie betrifft, in Ruheſtand verſetzt hat, und gegenwärtig als Großpenſionär ſtill von ſeinen eigenen Renten lebt. Widrige, oft wiederholte Mißgeſchicke, können auch dem Dämon des Verhängniſſes die gute Laune verderben, freilich nur auf dem Papier, nicht innerhalb der Räume, welche die Welt bedeuten. Zur Vermeidung der gewöhnlichſten und gröbſten Mißverſtändniſſe iſt es vor allen Dingen nothwendig, den Grundgedanken feſtzuhalten, daß unbedingte Nothwendigkeit und ſittliche Freiheit, beide in höchſtmöglicher Begriffsſchärfe gedacht, ſchlechterdings nicht neben einander beſtehen können, ſondern ſich ſelbſt gegenſeitig aufheben, nichts übrig laſſen, als einen vollkommenen Widerſpruch. So bald aber von Anſichten, Gemüthsſtimmungen, Grundlagen verſchiedener, zumal längſt entſchwundener Zeiten die Rede iſt, in ſo fern jene in der Gegenwart gewiſſe Nachklänge und Vergleichungen hervorrufen, muß der fragliche Berührungspunct von Hauſe aus rein hiſtoriſch ermittelt werden, ohne vorgefaßte Meinungen, ohne alle Einmiſchung heutiger Logik und Metaphyſik, ohne irgend einen Beigeſchmack fataliſtiſcher Ketzerjägerei, worin ſich ſo manche Maulchriſten, die lieber anklagen, als denken wollen, fratzenhaft gefallen. Oder iſt es nicht handgreifliche Thorheit, mit anmaßender Leichtfertigkeit bei unſerer durch und durch veränderten Bildung, heimlich in die Schule gehen zu wollen, einen und den andern graſſirenden Wortbegriff zwiſchen Wachen und Schlafen einzulernen, und ihn nachher mit der Zuverſicht eines Geiſterſehers als Beſchwörungsformel für die Denkart des Alterthums zu gebrauchen? Man darf nur einen Blick auf das Weſen der griechiſchen Götterwelt werfen, ſo leuchtet auch

unwiderſprechlich ein, daß weder ihr Urſprung noch ihre Ausbildung und Abgränzung von reinen Begriffscombinationen ausgegangen iſt, ſondern von den freien Bewegungen der Fantaſie und des Gefühls, die innerhalb ungemeſſener Schranken jeder beſtimmten Verſtandesdiſciplin, jeder philoſophiſchen Methode eben ſo ſorglos als anmuthig ſpotteten. Die Götter der Griechen ſind theils verſinnbildete Naturkräfte, theils Träger ſittlicher Verhältniſſe und geiſtiger Beziehungen, jedoch weder das eine noch das andere ſchlechthin ausſchließend; bald wirken ſie von dieſer, bald von jener Seite mit überwiegender Gewalt ein, bald vereinigen ſie die ſonſt getrennten Richtungen in einer gemeinſchaftlichen, ganz ſo wie es außerordentlichen Naturen zukömmt, die zwar nie ein unbegränztes, wohl aber ein übermenſchliches Vermögen beſitzen. So heißen ſie bei Homer vorzugsweiſe die Unſterblichen, die leichthin Lebenden; deſſen ungeachtet läßt eben derſelbe einzelne Winke fallen, die unter beſondern Umſtänden auf das Los möglicher Sterblichkeit hindeuten; mehrmals werden ſie auch von körperlichen Schmerzen ergriffen, geben ihnen dann ohne Rückhalt nach, zuweilen mit einer beluſtigenden Natürlichkeit. So ragen ſie an Erkenntniß des Vergangenen, Gegenwärtigen, Künftigen weit über die Menſchen empor, ohne deßhalb allwiſſend zu ſeyn; ſie ermangeln oft gerade in den höchſten Dingen der nöthigen Einſicht, und ſcheuen ſich nicht, dieſe Gränze ihres Bewußtſeyns offen zu bekennen. Ja ſelbſt das Charakterbild eines und deſſelben Gottes iſt keineswegs ſterotypiſch ausgeprägt, es nimmt nicht nur bei verſchiedenen Dichtern verſchiedene Nebenzüge an, ſondern ſchwankt auch wohl bei einem und demſelben in merklichen Abweichungen aus. So ſtellt Heſiodus in der Theogonie ſeinen Zeus gewiſſermaßen an die Spitze des Univerſums, indem er von ihm mit tiefer Bedeutung ſagt, daß ſich derſelbe mit der Themis, der phyſiſchen und moraliſchen Weltordnung vermählt, mit ihr die Schickſale oder Mören gezeugt habe, und durch die Umarmung der Eurynome Vater der Grazien geworden ſei. Bei Homer erſcheint Zeus zwar in voller Herrlichkeit als Vater der Götter und Menſchen, zugleich als ihr erklärter Oberherr. Dagegen zeigt der König des Olymps aber auch wieder auffallende Anwandlungen von Schwäche, Rathloſigkeit, Wankelmuth bis zum Bedürfniß fremder Hilfe und Dazwiſchenkunft. Die Perſönlichkeit der Götter fällt demnach nirgends mit dem Begriffe des Abſoluten oder Unbedingten in Eins zuſammen, ſie erſcheinen ſämmtlich mehr oder weniger als wandelbare Bilder der Fantaſie und des Gefühls, nach Zeit, Ort, Verbindung mannigfaltig gemodelt; ſie ſind geſteigerte Fortſetzungen der Menſchheit, mithin müſſen ſie mit dieſer auch den Wechſel und Fluß poetiſcher Anſchauungen, Zuſtände und Beſtimmungen theilen. Weil nun die luftig aufgebaute Ordnung der Götter-

welt ihre Begränzungen, Lücken, Schattenſeiten, Widerſprüche, dem tiefern Sinne der Griechen unmöglich ganz verbergen konnte, weil ſie ferner auch für ſich allein betrachtet in ihrem aufgeregten Bildungstriebe über den abgeſchloſſenen Kreis nach einer weitern Entwicklung ſtrebte, ohne deshalb mit ſich ſelbſt in einen Widerſtreit zu gerathen; weil endlich die ſtete Geſetzmäßigkeit der Natur inmitten ſo vieler räthſelhaften Erſcheinungen, verbunden mit ähnlichen Anzeichen des Menſchenlebens, in ihren verſchlungenen, unbegreiflichen Wegen, den Blick aus den Banden offenbarer Umſchränkung unwiderſtehlich in dämmernde, unendliche Fernen lockte: ſo mußte aus dieſen Bewegungskräften, je mehr ſie unmittelbar zuſammentrafen und ſich verſtärkten, zwar nicht der feſte Begriff, deſto gewiſſer aber die Ahnung einer überſinnlichen Nothwendigkeit hervorgehen. Wenn es wahr iſt, was ein Dichter des römiſchen Alterthums ſingt, daß ehrfurchtsvolles Staunen (timor) die Götter erſchaffen hat, ſo wird man auch gezwungen ſeyn, den Glauben an die unausweichliche Macht des Schickſals aus demſelben Quell des Gemüthes abzuleiten. Damit ſoll übrigens nicht behauptet werden, als ſei die Meinung von der Gewalt des Verhängniſſes erſt hintennach, in einer beſtimmten Zwiſchenzeit und in Geſtalt eines bloßen Abſenkers aus der bereits feſtſtehenden Götterordnung entſprungen; zur Verwahrung genüge die einfache Bemerkung, daß die beiden Syſteme der Dinge unzertrennlich zu einander gehören, ſich weſentlich ergänzen, unmittelbar in einander enthalten ſind, ſo daß die Frage, welches das frühere oder ſpätere war, eigentlich gar nicht aufgeworfen werden kann, wenigſtens keine befriedigende Antwort zuläßt. Man ſetze verſuchsweiſe das Gefühl einer überſinnlichen Nothwendigkeit voran, ſo begreift ſich daraus leicht, wie der lebendige Grieche nach ſeiner Eigenthümlichkeit an jenem finſtern Abgrunde des Seyns unmöglich ſtill ſtehen konnte; wie er ſich innerlich gedrungen fühlte, die ungeheure Kluft, welche ihn von dem Sitze des allgewaltigen Schickſals trennte, mit vermittelnden Uebergängen auszufüllen, und dieſe boten ihm ſeine Götter in der erwünſchteſten Weiſe und Folge dar, wogegen von der andern Seite auch wieder ihre vertrauliche Nähe, ihre durchſichtige Menſchlichkeit ihn auf jenes Letzte, Unfaßliche zurückwies, wovon er ausgegangen war. Mögen wir uns die Entfaltung, die Ineinanderbildung der beiden Glaubenselemente denken, wie wir wollen, ſo viel iſt gewiß, daß eins das andere wechſelweiſe vorausſetzte. Daß die Ueberzeugung von den Wirkungen einer durchherrſchenden Nothwendigkeit nicht auf einer geſchloſſenen Begriffseinheit ruhte, daß ſie überhaupt den Anſprüchen und Formen einer zuſammenfaſſenden Abſtraction völlig fremd blieb, vielmehr ausſchließend in Fantaſie und Gefühl wurzelte, eben deßwegen, wie die Welt der Götter, denen ſie als

dunkler Hintergrund zugeordnet war, zwiſchen unbeſtimmbaren Gränzen ſchwebte, die ſich bald erweiterten, bald verengten, beſtätigen unwiderleglich die Zeugniſſe des griechiſchen Alterthums, wodurch dem Fortgange der bisherigen Erörterung der Weg nicht wenig gebahnt und geſichert werden dürfte. Das Bewußtſeyn einer höhern, überſinnlichen Nothwendigkeit konnte ſich eben deßhalb, weil es ſeine Nahrung aus der Fantaſie und dem Gefühl ſchöpfte, nicht zu einer ſtarren mechaniſchen Größe fixiren, es ſpielte in die verſchiedenſten Richtungen ein, und blieb ſich unter allem Anſcheine von Umwandlung dennoch ſelbſt gleich. Dieſelbe Gemüthsſtimmung, welche die Götter ins Daſeyn gerufen hatte, hauchte auch der Nothwendigkeit insgeheim eine Art von Seele ein, ſuchte jener eine gewiſſe Perſonification abzugewinnen; gehen doch einige Kenner des Alterthums ſo weit, die Lehre von der Weltſeele, wie ſie ſich bei den älteſten Philoſophen findet, damit in unmittelbare Berührung zu ſetzen. Ein durchaus blindes Schickſal iſt eine ungriechiſche Vorſtellung, es hat Augen, es ſieht Alles, wie von ihm ausdrücklich geſagt wird. Das Streben nach Perſonification, welche freilich nach Erforderniß des Gegenſtandes immer nur eine mangelhafte Andeutung bleibt, tritt in einzelnen Aeußerungen ganz unzweifelhaft hervor. Wie ſchon Homer mit dem Namen der Gottheit (θεός) das allgemeine Weſen des Göttlichen bezeichnet, ſo bedienen ſich ſpätere Dichter desſelben Wortes für die Bedeutung des Schickſals. Dem Herodot iſt das Göttliche (θεῖον) die Beſchaffenheit der Perſonification, beſonders wenn es im guten oder böſen Sinne die Eigenthümlichkeit eines Menſchen beſtimmt und beherrſcht. Die unerforſchliche Dunkelheit des Verhängniſſes ſtammt aus dem Schooße der Nacht; letztere hat die nothwendigen Geſchicke oder Mören, ingleichen die Nemeſis, als ſittliche Rächerin geboren. Zuweilen wird auch die Nacht als wiſſend vorgeſtellt, nach einigen Sagen ſoll ſie zuerſt das delphiſche Orakel beſeſſen haben. Wer erkennt in dieſen Richtungen nicht die Zeichen einer frommen Scheu, die das abſolute Geheimniß des Lebens und der Welt ahnet, es in gebrochenen Lauten auszuſprechen wagt, und im Gefühle des Unvermögens dasſelbe in die Tiefen einer uranfänglichen Nacht verſenkt? Gerade deßhalb, weil die bindende Nothwendigkeit in ſo verſchiedenen Geſtalten erſcheint, im Leben der Individuen als Schickſal, in der Natur als ſtehende Geſetzmäßigkeit, in der ſittlichen Welt als das durchgängige Maß und Ziel, daher insbeſondere als Strafe des Schuldigen, muß man ihr gemeinſames Weſen in der Einheit einer göttlichen Kraft ſuchen, für welche das Gemüth wohl religiöſe Regungen, die Sprache aber keine ausreichenden Worte hatte. Mit Beziehung auf das Vorhergegangene läßt ſich das Princip der antiken Schickſalstragödie wohl unbedenklich als eine Vorſtufe betrachten, von wel-

cher aus der Grieche unter den Begünſtigungen ſeines Kunſtgenius und der damit natürlich verwandten Glaubensſtimmungen, im Wege glücklicher Vorausnahme (Anticipation) dem Gebiete der Vorſehung einen ahnungsreichen Blick zuſandte. Vielleicht darf man ſeine Tragödie geradezu ein poetiſches Gleichniß der Vorſehung nennen, jedoch, was ſich von ſelbſt verſteht, mit allen den Einſchränkungen, die der Polytheismus unvermeidlich machte. Auf beiden Seiten iſt die Unumſtößlichkeit eines oberſten Geſetzes die Axe aller Bewegungen, Verbindungen, Fügungen; innerlich verſchieden ſind zwar die dadurch hervorgebrachten Eindrücke, nicht minder die Werkzeuge der Aneignung, die practiſchen Beſtimmungsgründe mit ihren bleibenden Gemüthszuſtänden, deſſen ungeachtet läßt ſich in den Grundanſichten, wenn das Fantom einer blinden, rein mechaniſchen Nothwendigkeit fern gehalten wird, ein gewiſſes Analogon, oder wenn der Ausdruck noch zu ſtark iſt, eine gewiſſe Annäherung aus der Ferne nicht verkennen, und auf etwas Weiteres geht die Abſicht der ungefähren Vergleichung nicht aus. Mit welcher himmliſchen Klarheit und Milde weiß Sophokles das Schickſalsprincip zu behandeln! Oft ſcheint es wirklich, als habe die Vorſehung ihn zu ihrem begeiſterten Propheten eingeſetzt. Es iſt noch übrig, factiſch nachzuweiſen, daß die antike Tragödie, weit entfernt, durch ihr Princip die ſittliche Freiheit aufzuheben, ja auch nur im Mindeſten zu gefährden, dieſelbe vielmehr aufs Beſtimmteſte vorausſetzte, ſie nach allen möglichen Richtungen in den ſtärkſten Anſpruch nahm. Dabei kann begreiflicher Weiſe die heutige Speculation kein Stimmrecht ausüben — hat ſie doch auf ihrem eigenen Felde hinlänglich zu thun — alles Weſentliche kommt darauf an, in der Kürze zu zeigen, wie die Tragöden ſelbſt ihr Geſchäft anſahen und angriffen, um den Forderungen der Kunſt Genüge zu leiſten. Zuvörderſt hätte ſich das Bewußtſeyn einer bindenden allgemeinen Nothwendigkeit weder im Leben, noch auf der Bühne, noch irgendwo entwickeln können, wäre ihr nicht das unauslöſchliche Gefühl der ſittlichen Freiheit aufs Entſchiedenſte entgegen getreten. Man denke es hinweg, ſo fehlt der Gegenſatz, an welchem ſich die tragiſche Nothwendigkeit hervorheben kann. Wie die Götter in manchen Beziehungen der Macht des Verhängniſſes anheim fallen, und dadurch in den Augen ihrer Verehrer keinen Verluſt an individueller Würde und Selbſtändigkeit erleiden, ſo verhält es ſich auch mit den Heroen, in denen gleichſam ein zweites göttliches Geſchlecht lebt. Dieſe ſind deßhalb ganz beſonders zu Rüſtzeugen der Tragödie berufen. Im Kampfe mit der Nothwendigkeit, unter den härteſten Schlägen ſich ſelbſt zu behaupten, iſt ihre ausgeſuchte Beſtimmung, die Bürgſchaft für ihre tragiſche Vortrefflichkeit. Die Nebenperſonen ſind meiſtens für den Gang der Schickſalsfabel nur entfernte, ſichtbar

untergeordnete Beihilfen; ſollten ſie ſtärker ins Spiel gezogen werden, ſo würde dadurch das belebende Princip unfehlbar ins Stocken gerathen, durch Ueberladung ſich entkräften. Waltete nach dem Vorgeben grober Fataliſten wirklich eine blinde Nothwendigkeit vor, ſo müßte dieſelbe tappend unter die Menge greifen, wie Polyphem unter ſeine Schafherde, als ihm Ulyſſes das Auge ausgeſtoßen hatte. In der beſonnenen Sparſamkeit, womit der Dichter dem Principe der Nothwendigkeit dient, offenbart ſich ſeine Achtung für ſittliche Freiheit. Und iſt nicht die Springfeder jeder Tragödie ein Mißbrauch der Freiheit, ſei es, daß derſelbe in einem beſtimmten Fehl, dem ſogenannten Flecken des Helden, vorliegt, oder wie im Oedipus des Sophokles ein Geheimniß bleibt, das ſich nur durch ſeine Folgen verräth? Bedingt aber der Mißbrauch der Freiheit nicht nothwendig die Annahme des Gebrauches? Zu Ehren der Freiheit legt endlich auch Ariſtoteles ein unverwerfliches Zeugniß ab. Nach ſeiner vielfach erörterten und mißverſtandenen Behauptung liegt der Endzweck der Tragödie in der Reinigung (καθαρσις) der Leidenſchaften, nicht aller, ſo viele etwa aufgeregt worden ſind, ſondern ausſchließend der Furcht, des Mitleids und ähnlicher Erregungen, deren Geſammtheit er für die Seele der rechten Rührung und Erſchütterung erklärt. Der Begriff der Reinigung hängt in dem gegenwärtigen Falle, wie die neueſten und beſten Ausleger die Sache verſtehen, mit einer religiöſen Vorſtellung zuſammen. Ergriffen, gezeichnet von dem Arme des Schickſals, iſt der Menſch ihm auf eine räthſelhafte, dämoniſche Weiſe verfallen, von der er zu einem reinern Leben wieder hergeſtellt werden muß. Eben ſo ſollen auch Furcht, Mitleid und ihr Zubehör gereinigt werden, dadurch nämlich, daß ihre bloß ſinnlichen Beſtandtheile, die Zumiſchungen getrübter Erfahrung und Empfindung zu lautern Genüſſen des Geiſtes erhoben werden. Was liegt dieſem vorgeſtellten Endzwecke anders zum Grunde, als das Bewußtſeyn der Freiheit und ihrer vollſtändigen Verherrlichung? So iſt denn die antike Tragödie mit ihrem Schickſalsprincipe, wird das Geſagte unter dem Geſichtspuncte der Kunſt zuſammengefaßt, in jeder Beziehung ein Spiegel der menſchlichen Freiheit. Denjenigen Fataliſten, die in dem Schickſalsprincipe überall nur eine blinde Nothwendigkeit vermerken, wodurch ein allſeitiger, vorher berechneter Zuſammenhang der Dinge entſtehen ſoll, während die Unterſchiede der letztern, ihre Specialitäten durch die Willkür jener unhiſtoriſchen Annahme, von Grund aus aufgehoben werden, läßt ſich auf einem andern Wege beikommen; die gewählte Waffe kann zwar beim erſten Anblick als ein Sophisma erſcheinen, durchſchneidet indeſſen, poetiſch betrachtet, mit einem Schlage das ganze Nervengewebe der fataliſtiſchen Oppoſition; wenn noch da von Nervengewebe die Rede ſeyn kann, wo ſich ledig-

lich empfindungsloſer Gallert breit macht. Wir wollen aus beſonderer Gefälligkeit für einen Augenblick zugeben — ſo läßt ſich antworten — daß die Nothwendigkeit in eurem Sinne das Princip der alten Tragödie war; iſt aber damit die Sache der menſchlichen Freiheit, im Lichte der Kunſt angeſehen, an und für ſich unverträglich, geht ſie dadurch rettungslos verloren? Faßt den Gedanken eurer Nothwendigkeit zuletzt, wie ihr wollt, ſo müßt ihr doch zugeſtehen, daß ſich mit ihr auch der Gedanke der menſchlichen Freiheit vereinigen läßt, ſollte er nach eurer Meinung auch eine poetiſche Selbſttäuſchung ſeyn. So bald ſich dieſe Selbſttäuſchung im Gefühl mit der Gewalt der Nothwendigkeit ankündigt, ſeid ihr unwiderſtehlich gezwungen, ſie als ein ſtatthaftes Glied der allgemeinen Kette anzuerkennen, in die ihr euch ſo ungeſchickt verwickelt habt. Uebrigens kommt es bei dem vorgebrachten Einwurfe nicht auf eine metaphyſiſche Demonſtration an, ſonſt geriethet ihr mit eurem Fatum in die ſchlimmſte Falle, denn ihr würdet einräumen müſſen, daß die Entſcheidung über den Werth der alten Schickſalstragödie in letzter Inſtanz von dem Erfolge eurer an ſich ſelbſt verzweifelnden Speculation abhängt. Iſt aber poetiſche Täuſchung, was ihr denn doch nicht läugnen werdet, ein Grundgeſetz der Kunſt, ſo iſt damit auch die Frage nach der menſchlichen Freiheit, in ſo weit ſie die Aeſthetik angeht, hinlänglich erledigt. Sind nun die poetiſchen Formen und Gattungen des Alterthums, vorausgeſetzt, daß ihr Geiſt wahrhaft und lebendig erfaßt wird, in den Gränzen angemeſſener Nachbildung noch immer bedingter Weiſe giltig, ſo kann auch die moderne Schickſalstragödie neben der antiken mit Fug und Recht als ein eigenthümliches Gewächs beſtehen. Längſt iſt man von dem altmodiſchen Wahne zurückgekommen, die Schöpfungen der freien Fantaſie in ein beſtimmtes, unabänderliches Fachwerk zu bannen, trägt doch jeder ächte Genius in ſeiner Originalität ein Geſetz zu beſondern Combinationen in ſich, die von gewiſſen Seiten mit den bereits vorhandenen Erzeugniſſen zuſammentreffen, und nach andern Richtungen ſich wieder davon entfernen. Bei der Vergleichung und für den Genuß kommt die moderne Schickſalstragödie gegen die antike freilich zu kurz; die antike beruhte auf der Grundlage des Erlebten, erzeugt, erzogen von der Mythologie, umſtrahlt von dem Glanze einer titanenhaften Vorzeit, zugleich ein Feſt der nationalen Oeffentlichkeit, wirkte ſie auf die Herzen der Zuſchauer mit einer hiſtoriſchen Gewalt, die durch ihre blauen Fernen die Gegenwart zauberhaft verſchönerte. Der Volksglaube empfing den Mythos im Gefolge des ewigen Schickſals, wie einen abgeſchiedenen wohlbekannten Freund, der aus dem Schatten einer hohen Vergangenheit plötzlich in das klare Himmelslicht zurückkehrt. Die moderne Schickſalstragödie

hat es dagegen mit einer Fiction zu thun, der die Wirklichkeit von keiner Seite zu Hilfe kommt, wofern ſie nicht etwa in Geſtalt einer verklungenen Sage erſcheint, die aber bei der veränderten Zeitbildung doch immer eine mangelhafte Unterſtützung bleibt. Die antike Tragödie ſtand mit der religiöſen Stimmung der Griechen in dem glücklichſten Einklange, ſie erkannten, verehrten darin ein Princip des höchſten Seyns, fühlten ſich unter Schauern der Ehrfurcht davon durchdrungen, erweitert, erhoben, wagten ſich auf den Flügeln der Fantaſie mit geſtärkten Kräften über den Olymp hinaus, bis an die Gränzen des unbegreiflichen Weltalls, wo der Tag der tiefſten Wahrheit unmittelbar aus dem Schooße der verhängnißvollen Nacht geboren wird. Die moderne Schickſalstragödie muß ihrerſeits mit der Denkart der Zeit ein gefährliches Spiel verſuchen, die Gemüther ſind ihr nicht natürlich verwandt und zugethan, es wird ihnen ſchwer, wo nicht unmöglich, für die Betrachtung den richtigen Standpunct aufzufinden, und ſich von dieſem aus in die fremdartige Zumuthung hineinzudenken. Das Chriſtenthum hat reinere Anſichten verbreitet, ſie geben eine höhere Befriedigung; mögen ſie mehr nach den Grundſätzen poetiſcher Täuſchung mit dem Schickſalsprincip eine bedingte Abkunft treffen, ſo gewinnen ſie doch leicht das Anſehen einer nicht zeitgemäßen Selbſtaufopferung, eines bedenklichen Rückſchrittes auf der Bahn der heutigen Bildung, einer grillenhaften Künſtelei, die gleich einem irren Traumbilde das Gehirn belaſtet. Deßhalb kann der Menge auf die Dauer das Princip der modernen Schickſalstragödie unmöglich zuſagen, womit auch die Erfahrung zuſammenſtimmt; es hat ſeine Anziehungskraft, faſt überall mehr oder weniger dem Reize des Neuen, des Außerordentlichen zu verdanken gehabt, und ſich gegenwärtig wohl ſchon überlebt. Da die antike Schickſalstragödie im Ganzen und Weſentlichen nicht bloß das Werk eines einzelnen Dichters war, ſondern die Meinung von Jahrhunderten, die gleichartige Regſamkeit der Theilnehmer ihm bei ſeinem Geſchäfte mithalfen, ſo brauchte er nicht in weiten Umſchweifen auszuholen, konnte Vieles vorausſetzen, durfte Manches nur leiſe andeuten, und war deſſen ungeachtet einer großen Wirkung gewiß. Seinen modernen Nachkommen mangelt alle Vorbereitung von Seiten des Publicums, er muß die Schickſalsfabel meiſtens rein erfinden, ſie erfordert ihrer Natur nach, ſoll ſie die Aufmerkſamkeit vom Anfang bis zum Ende feſſeln, ein weitläufiges Gerüſt zum Aufbau, und was das Schlimmſte iſt, ſie pflegt bei wiederholten Verſuchen in eine gewiſſe Gleichförmigkeit zu verfallen, die auf die Länge ermüdet und erkältet. Ein anderes Hinderniß liegt in den Mitteln der ſprachlichen Bezeichnung. Dem griechiſchen Dichter war darin von der Zeit und der Stimmung der Zuſchauer

[illegible]

aufs Beſte vorgearbeitet, ſie verſtanden jeden Wink, ſie hörten auch den leiſeſten Schritt des Verhängniſſes, folgten demſelben mit ſteter Theilnahme, wußten der Sprache alle Schätze der Bedeutung abzugewinnen. Weil die Sprachmünze des neuern Schickſalstragöden keine anerkannte, poſitive Geltung hat, ſo muß er ihr ein künſtliches Gepräge zu geben ſuchen, das aber leicht in ſtereotypiſche Züge ausartet und in ſeiner Wiederkehr mißfällt. Ein weſentlicher Beſtandtheil der antiken Tragödie war endlich der Chor, er machte für ihr Verſtändniß gleichſam den Vermittler zwiſchen dem Schickſalsprincip, den handelnden Perſonen und den Zuſchauern. Da er der modernen Schickſalstragödie fehlt, und ſeine Einführung nach dem Sinne unſerer Zeit mit unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, woran ſelbſt der Verſuch unſers ewigen Schiller in der Braut von Meſſina geſcheitert iſt, ſo ſteht der neuere Dichter gegen den antiken auch von dieſer Seite im entſchiedenen Nachtheil. Eine Vergleichung zwiſchen den verſchiedenen Behandlungsweiſen des Schickſalprincips, ausgehend von Aeſchylos, Sophokles, Euripides und bis auf unſere Tage fortgeführt, würde, ſo intereſſant der Gegenſtand iſt, hier zu weit führen. F. W.

Schiff (Bauk.) ſ. Kirche.

Schiften (Bauk.), einen Balken der Länge nach an und auf den andern verbinden.

Schild (Bauk.), ein kleines, die Winkel eines Tonnengewölbes über einem Fenſter oder einer Thür durchſchneidendes Gewölbe, auch eine ſchwache Wand zwiſchen zwei ſtärkern Pfeilern, vorzüglich in Gartenmauern.

Schildbogen (Bauk.), ein durch zwei Pfeiler an Kreuzgewölben gebildeter Bogen.

Schilderung (Aeſth.), künſtliche Abbildung eines Gegenſtandes, dann als poetiſche Beſchreibung, möglichſt lebhafte, veranſchaulichende Darſtellung eines Gegenſtandes durch die Sprache; ſ. Beſchreibung.

Schlachtenmalerei ſ. Bataillenmalerei.

Schlaglicht (Mal.), ein lebhafter, wirkſam angebrachter Lichtſtrahl, den man mit ganzer Kraft auf eine Stelle wirken läßt, um einen Gegenſtand vorzüglich hell und leuchtend vor andern hervortreten zu laſſen; vorzüglich werden bei nächtlichen Beleuchtungen Schlaglichter angewendet. Vergl. Licht.

Schlagmanieren ſ. Pauke.

Schlagreim (Met.), ſo viel wie klingende Reime (ſ. Reim), die aber nicht am Ende, ſondern zu Anfang der Zeilen ſelbſtändig ſich befinden. Eine Form der Meiſterſänger.

Schlagſchatten (Graph. u. Mal.), jene Schatten, die von einem auf der Zeichnung oder dem Gemälde befindlichen Gegen-

ſtande nach den Geſetzen der Natur und der Perſpective geworfen werden. Sie entſtehen auf die natürlichſte Weiſe durch Lichtbrechung auf dem erſten Wege, und dienen vorzüglich dazu, einen Gegenſtand von den dahinter befindlichen Gegenſtänden herauszuheben. Hier iſt zu beobachten 1) die richtige Berechnung des einfallenden Lichtes, 2) der mehr oder mindere Grad von Stärke desſelben, wornach ſich genau die Färbung des Schattens richten muß. Bei vereinzelten Gegenſtänden, z. B. Portraits, Gebäuden ꝛc. erfordert die Behandlung des Schlagſchattens beſondere Zartheit und Richtigkeit, um weder zu ſcharf markirt, noch zu verſchwindend ſich darzuſtellen.

Schlechter Takt, veraltete Benennung des $\frac{4}{4}$ Taktes.

Schlechter Takttheil ſ. Aufſchlag und Guter Takttheil.

Schleifen (Muſ.), bedeutet, daß zwei oder mehre auf einander folgende Noten ohne abzuſetzen vorgetragen werden müſſen, d. h. beim Geſange und bei den Blasinſtrumenten mit einem ununterbrochenen Athemzuge, bei den Bogeninſtrumenten ohne Bogenwechſel, bei den Claviaturinſtrumenten durch ſanftern Druck der Finger und Verweilen derſelben auf den Taſten. Auf einigen Inſtrumenten, wie Harfe, Guitarre, Mandoline u. a. kann das Schleifen nur annähernd Statt finden. Die Noten, welche geſchleift werden ſollen, ſind gewöhnlich auf den Stimmen durch einen Bogen (Schleifzeichen) vereiniget, welchen die neuern Componiſten ſorgfältiger anwenden, als die alten. Die Noten ſchön ſchleifen und verbinden zu können, beurkundet den Meiſter. Dem Ripienſpieler iſt als Regel anzuempfehlen, mehrmals wiederkehrende Figuren bei ihrer Wiederholung ſo vorzutragen, wie beim erſten Male, wenn es der Tonſetzer nicht anders beſtimmt hat.

Schleifer (Muſ.), eine Spielmanier, bei welcher zwei kurze Noten ſehr geſchwind an die darauf folgende Hauptnote, die den Accent hat, angeſchleift werden. — (Tanzk.) Eine Art Walzer oder Ländler, wenn die Tänzer ſtatt zu hüpfen, nur auf dem Boden hinſchleifen.

Schlüſſelbalken (Bauk.), ſo viel wie Wechſel.

Schluß (Rhet.), die Concluſion, die Peroration der alten Rhetoren, bereitet den Zuhörer auf das Ende der Rede vor. Der Schluß entſpricht in vielen Hinſichten dem Eingange (manche Gedanken ſtehen aber ſo gut als dort, ja ſelbſt an beiden Stellen), und oft findet eine directe Beziehung zwiſchen beiden Statt, indem z. B. der Redende im Schluß an etwas erinnert, das er im Anfange geſagt hat. Wenn ferner der Eingang für die Wirkung der Rede von Bedeutung iſt, ſo iſt es der Schluß nicht minder, da er den letzten Eindruck beſtimmt, den der Zuhörer mit hinwegnimmt. — (Muſik.) Schlußfall, Tonſchluß oder Cadenz; ſ. Tonſchluß.

Schlußſtein (Bauk.), der mitten im Bogen eines Gewölbes befindliche, das ganze Gewölbe zuſammenhaltende und gleichſam verſchließende Stein.

Schlußzeichen (Muſ.), die zwei ſenkrechten Striche, welche das Ende eines Tonſtückes andeuten. Sie ſtehen zuweilen in der Mitte des Tonſtückes, wenn ein Theil deſſelben wiederholt und das Ganze mit dieſem wiederholten Theile geſchloſſen wird, in welchem Falle meiſtens auch die Worte: il fine, darüber ſtehen.

Schmelzmalerei, ſo viel wie Emailmalerei; ſ. unter Malerei.

Schmiege (Bauk.), die ſchräge Richtung einer, keinen rechten Winkel bildenden, Mauer, auch das dieſe Richtung beſtimmende Werkzeug.

Schmutzig (Mal.), wird von einem Pinſel und Farben gebraucht, wo in unrichtiger Miſchung die Tinten glanzlos und gequält erſcheinen. — (Kupferſtecherkunſt.) Bezeichnung einer nicht gehörig rein polirten Platte, die daher Farbe annimmt und Streifen hervorbringt.

Schnarrwerk ſ. Orgel.

Schnecke (Bauk.), eine nach einer Schneckenlinie gebildete Zierart, vorzüglich aber die Volute des joniſchen, korinthiſchen und römiſchen Capitäls; ſ. Capitäl, Säule. — (Muſik.) Der obere Theil des Halſes an den Bogeninſtrumenten.

Schneckengewölbe (Bauk.), ein um eine Spindel herumlaufendes und ſchräge aufſteigendes Gewölbe, um eine Wendeltreppe darin anzulegen.

Schneller (Muſ.), eine Spielmanier, bei welcher an eine melodiſche Hauptnote zwei vorhergehende kurze Noten angeſchleift werden, von welchen die erſte auf die Stufe der Hauptnote, die zweite auf die zunächſt darüber liegende Stufe fällt; z. B. c d c.

Schnörkel (Bauk.), geſchmackloſe, nach Schnecken- oder Schlangenlinien gebildete Verzierungen an Bauwerken.

Schön (Aeſth.), von ſcheinen, d. i. glänzen, hell ſeyn. Dieſe etymologiſche Ableitung iſt zwar neuerlich hin und wieder beſpöttelt worden, ſie hat aber in ihrer ſprachlichen Ueberlieferung viel Gründe für ſich, findet auf der andern Seite auch gründliche Anhänger. Das Prädicat Schön iſt von den Gegenſtänden des Geſichtes, ſeinem urſprünglichen Ausgangspuncte, im Sinne metaphoriſcher Verwandtſchaft auf Alles und Jedes übertragen worden, das in äußerer und innerer Wahrnehmung im Lichte einer beſtimmten Vollkommenheit entgegenglänzt. In einer ſchärfern und höhern Umgränzung wird der Begriff des Schönen in der Aeſthetik genommen, die eigentlich nichts Anderes iſt, als deſſen lebendige, allſeitige Entfaltung im Wege der Wiſſenſchaft. Obwohl

nun die Aeſthetik dieſer ihrer Beſtimmung zufolge, das Schöne in den verſchiedenſten Beziehungen, Verbindungen, Erſcheinungsweiſen als die oberſte Einheit verfolgen, feſthalten und hervorheben ſoll, ſo daß alles Fremdartige auf jedem Puncte ihres Umfangs ſtreng ausgeſchloſſen bleibt, ſo iſt ſie in ihrer naturgemäßen Vollendung zugleich durch und durch von der Mannigfaltigkeit ihrer Ingredienzen, Abſtufungen, Formen, Darſtellungsmittel und Abſichten auf eine Weiſe bedingt, woraus für die Forderung eines geſchloſſenen Zuſammenhanges unüberwindliche Schwierigkeiten zu erwachſen ſcheinen. Dem ſei indeſſen, wie ihm wolle, die durchgeführte Entwicklung des Schönen bildet unwiderſprechlich die Lebensfrage der geſammten Aeſthetik, die Weltaxe ihrer eigenthümlichen Geſetzgebung, die, will ſie ſich nicht ſelbſt aufgeben, jeden leiſern Mißlaut, jede härtere Diſſonanz in eine befriedigende Sphärenmuſik auflöſen muß. Noch iſt aber der unterſcheidende Canon des Schönen nicht vollgiltig aufgeſtellt worden, ſo viele alte und neue Kunſtlehrer ihn zu fixiren ſich bemühten, und es hat zu keiner Zeit an Skeptikern gefehlt, die die Möglichkeit zur Auffindung eines ſolchen Canons entſchieden verneinten. In neueſter Zeit enthält Menzel's Aeußerung hierüber, nämlich über die Erfolgloſigkeit der bisherigen Forſchungen zur Ergründung des Weſens und der Natur des Schönen, und daß dieſe Unterſuchung nicht in die eigentliche Aeſthetik, ſondern in die Pſychologie gehöre, zwar viel Gewagtes, und nach ſeiner Weiſe Abſprechendes und Vernichtendes, aber auch viel Wahres. »Es iſt etwas ganz anderes,« ſagt er, »ob ich den ſchönen Gegenſtand ſelbſt betrachte, ſeine Eigenſchaften analyſire und das vollſtändige Bild davon mir einpräge, oder ob ich, vom Gegenſtande ſelbſt abſchweifend, nur in mein eigenes Innere ſehe und nachforſche, welche Wirkungen und Stimmungen darin auf jene Betrachtung erfolgen, oder ob ich noch weiter abſchweifend mich in die Seele des Künſtlers verſetze, und ſein Talent, ſein Genie unterſuche. Die Aeſthetik hat ſich allein mit dem erſtern, mit dem Gegenſtande zu beſchäftigen, das Uebrige iſt Sache der Pſychologie. Wer möchte,« fährt er fort, »zweifeln, daß der Philoſophie unbedingt und nothwendig das Recht zuſtehe, wie alles, ſo auch das Schöne in den Kreis ihrer univerſellen Betrachtungsweiſe zu ziehen. Wenn man aber denkt, daß die Philoſophie auch bei der Betrachtung des Schönen lediglich auf Wahrheit ausgeht, ſo muß man eingeſtehen, daß dieſer Zweck nicht der iſt, den die Aeſthetik für ſich verfolgen kann; und ſo wie es neben der Naturphiloſophie und philoſophiſchen Ethik noch immer eine vollſtändige Wiſſenſchaft der Natur und des hiſtoriſchen Lebens geben muß, ſo muß es auch neben der philoſophiſchen Aeſthetik noch eine empiriſche und practiſche Aeſthetik geben, die mit jener nicht verwechſelt werden darf. Man hat ſie

[illegible]

indeſſen oft genug verwechſelt, man hat das Schöne zu zeigen geglaubt, indem man es in der allerleerſten Abſtraction indifferenzirte und differenzirte, polariſirte und idealiſirte ꝛc. Da es der Philoſophie allein um Wahrheit zu thun iſt, ſo ſucht ſie auch im Schönen nur das Wahre, während die Aeſthetik umgekehrt auch im Wahren nur das Schöne ſucht. Ueberdieß ſchweben dem Philoſophen gewöhnlich zwei Ideen vor; die Idee der Nothwendigkeit in allen Dingen, und die Idee des Guten, zwiſchen denen die Idee des Schönen, wie zwiſchen zwei Stühlen niederfällt.« Die Aeſthetik ſelbſt will Menzel weiter nur als die Lehre vom objectiven Schönen gelten laſſen, d. h. nach ihm vom Schönen, »wie es unmittelbar im äußern Gegenſtande erſcheint. Wie iſt der ſchöne Gegenſtand beſchaffen? das iſt die einzige Frage, welche die Aeſthetik zu beantworten hat. Wie ſich aber dieſe Schönheit zum Weſen der Dinge überhaupt verhält, was für eine göttliche Abſicht oder Nothwendigkeit ihr zum Grunde liegt, zu welcher Zeit und unter welchen Umſtänden ſie entſtand, wer ſie hervorgebracht, durch welche Kräfte und Mittel ſie entſtehen konnte, was für Wirkungen ſie auf uns äußerte ꝛc., das alles ſind Fragen, deren Beantwortung die Gränzen der reinen Aeſthetik überſchreitet. Miſcht man dieſe Fragen durch einander, ſo muß eine unendliche Verwirrung entſtehen, eine Verwirrung, wie ſie noch gegenwärtig herrſcht. Die reine Aeſthetik hat nur die Thatſachen des Schönen vorzulegen, ſo wie die Naturgeſchichte die Thatſachen der Natur. Sie muß ein Spiegel, ein umfaſſendes Gedächtniß des Schönen ſeyn, wie die Naturgeſchichte ein Spiegel und ein Gedächtniß der Natur iſt. Sie bringt aber auch auf dieſelbe Weiſe das Schöne in ein Syſtem, wie die Naturphiloſophie die Natur in ein Syſtem bringt; denn ſie ſammelt und vergleicht alles Schöne, und ordnet es nach dem Geſetze ſeiner Verwandtſchaften in Gattungen und Arten, die ſich von ſelbſt in ein natürliches Syſtem zuſammenfügen. Umfaſſende Erfahrung und Sammlung, richtige Vergleichung und Anordnung des Schönen iſt die einzige Aufgabe der Aeſthetik, ſie hat noch den doppelten Zweck, theils das wahre Schöne von dem, was fälſchlich dafür gehalten wird, zu unterſcheiden, theils das noch nicht bekannte Schöne zu entdecken.« (Wie ſteht es damit, wenn die Aeſthetik ſich ausſchließlich an die vorliegenden Thatſachen des Schönen halten ſoll?) »Jenes iſt nöthig, weil die Menſchen immer über das Schöne ſtreiten, und Vieles für ſchön halten, was es nicht iſt, oder für nicht ſchön, was doch ſchön iſt. Dieſes iſt nöthig, weil die Menſchen noch lange nicht alles Schöne bemerken, was ſie bemerken ſollten.« Dieß heißt aber den Markſtein der Aeſthetik, als einer philoſophiſchen Wiſſenſchaft, gar zu eng abſtecken, die Mediatiſirung allzu willkürlich vornehmen; am wichtigſten mag

das ſeyn, was über die äſthetiſche Beobachtung der Natur, oder über die daraus zu ziehenden Reſultate geſagt wird; hier iſt feſter — wenn auch bisher nicht angebauter — Boden, das Andere iſt ſchwankend und mitunter inconſequent. Wenn das Dunkel über das Weſen des Schönen noch nicht genug erhellt iſt, ſo mag es vielleicht theilweiſe daran liegen, daß alle Schönheit auf Empfindung beruht, und von Empfindung gewürdigt wird, ſich aber bekanntlich nicht leicht etwas auffinden läßt, das ſeiner Natur nach dunkler wäre, als das Irrgewinde in dem Erfahrungsgebiete der Empfindung; ſagt ja ſelbſt Jean Paul: »Nichts iſt ſchön, als unſere Empfindung des Schönen, nicht der körperliche Gegenſtand.« Hauptſächlich mag die Urſache der verfehlten Beſtrebungen, die Natur des Schönen zu ergründen, darin liegen, daß man überſpannte Zumuthungen machte. Es iſt von ſelbſt klar, daß ein ſogenanntes Criterium, wornach jedesmal im Einzelnen die ſpecifiſche Natur des Schönen untrüglich ausgemittelt, gleichſam probemäßig ausgekoſtet werden könnte, in der Vorſtellung ſich ſelbſt widerſpricht. Denn das ſpecifiſche Moment des Schönen, auf deſſen jedesmaliger Feſtſtellung die Entſcheidung der Frage weſentlich beruht, läßt ſich nur an den zuſammen gehörigen Unterſchieden des vorliegenden Sachverhalts abnehmen, und vergleichungsweiſe für das Bewußtſeyn fixiren. Eine allgemeine Methode aber, die aus Unkunde des Gegenſtandes den Maßſtab des Beſondern in der Stille gefliſſentlich ablehnt, und hintennach die ſpecifiſchen Merkmale des Gegebenen dennoch in einem Sammelpuncte vereinigen will, iſt offenbar das lächerlichſte Unding. In einem ſo durchaus verkehrten Sinne hätte man nie nach einem Criterium des Schönen fragen ſollen. Jede Handhabe richtet ſich ſonſt nach der Natur des Dinges, die erfaßt werden ſoll, wie konnte der gute Wille der Bequemlichkeit ſich je ſo weit verirren, der Aeſthetik mit einem Knotenſtock an den Puls zu fühlen? Dieß wird um ſo unbegreiflicher, je mehr man das Leben der Aeſthetik ins Auge faßt, worin es ihr keine andere philoſophiſche Disciplin gleichthut. Faſſen wir das Weſentliche in möglichſter Kürze zuſammen. Nothwendiger Weiſe muß die Aeſthetik in der Wurzel ihres Daſeyns von dem Gebiete der Speculation ausgehen, ſchon deßhalb, um ſich überhaupt im Zuſammenhange der Philoſophie als Wiſſenſchaft zu conſtituiren, um im Verhältniß zu andern Zweigen der Erkenntniß ihre geſetzliche Einheit, ihre eigenthümliche Lebenskraft zu bewahren. In ſo fern hat ſie ein rationelles Ziel zu verfolgen. Sie muß aber zugleich ihre rationelle Ausbeute durchgehends in jeder denkbaren Richtung, an den Prüfſtein des Empiriſchen halten, ſo daß auf beiden Seiten nichts vorkommt, was mit einander im nähern oder entfernten Widerſpruch ſteht. Dadurch wird die Aeſthetik ein Element der practiſchen Philoſophie, ohne ſich jedoch

[illegible]

bei der Behandlung ihres Inhalts ſo ſcharf iſoliren zu können, als ihre Schweſtern. Vielmehr beſteht ihre unterſcheidende Lebenskraft gerade darin, daß ſie ſelbſt ſolche Beſtandtheile, die an und für ſich unter dem Geſichtspuncte ſyſtematiſcher Trennung außer ihrem Beweiſe zu liegen ſcheinen, dergeſtalt in ſich aufnimmt, oder ihrem Organiſationsprozeſſe einverleibt, daß ſie dadurch eine freie, ſubſtantielle Geltung erhalten oder als geſunde, unentbehrliche Glieder ihres Leibes erſcheinen. Daraus folgt, daß ſie für ihre Ausbildung und Befeſtigung eben ſo wohl auf gewiſſe pſychologiſche oder moraliſche Elemente angewieſen iſt, indem ſie dieſelben ihrer rechtmäßigen Herrſchaft unterwirft. In einem noch umfaſſenderen Sinne verwendet ſie die Kenntniß der natürlichen Dinge zum Behufe ihrer homogenen Selbſtändigkeit. Je nachdem nun die Frage nach dem Schönen ſich auf dieſe oder jene Seite hinwendet, wird auch die Antwort anders lauten, obwohl jede richtige auf den Mittelpunct der Sache hinzeigt. Hiernach laſſen ſich die verſchiedenen Beſtimmungen des Schönen überſichtlich ungefähr in folgende Claſſen ordnen: I. Rationelle Beſtimmungen: Plato, Plotin, Schelling, Weiße, Solger, Hegel. II. Empiriſche Beſtimmungen: Ariſtoteles, Baumgarten, Kant. III. Einigungsverſuche zwiſchen den rationellen und empiriſchen Beſtimmungen vermittelſt einer vergleichenden Reflexion: Moritz, Goethe. IV. Betrachtung einzelner Seiten oder Momente des Schönen: die Franzoſen, Engländer, Heydenreich, Bouterweck u. A. Auch, wenn ſie das Ziel nicht erreicht, bleiben die einzelnen Philoſopheme der Kunſtlehrer über das Schöne immer lehrreich und intereſſant. Nach dem Plane dieſes Wörterbuches ſind die meiſten dieſer Anſichten im Anhange erörtert, worauf wir daher verweiſen.

Schöne Kunſt (Aeſth.), in der weiteſten Bedeutung Darſtellung des Schönen, Kunſt par excellence, iſt bereits in dem Artikel Kunſt nach ihrer Weſenheit, nach ihrer Unterſcheidung von Natur, Handwerk und Wiſſenſchaft erklärt worden (ſ. d.). Hier iſt nur noch von ihrer Eintheilung die Rede, denn wiewohl die Kunſt an und für ſich nur aus einer Idee hervorgehend, auch nur eine ſeyn kann, ſo zerfällt ſie doch in der Art ihrer Offenbarung in mehre ſchöne Künſte, richtiger Kunſtſphären, die zwar jede ihren eigenthümlichen Charakter haben, doch im Mittelpuncte, nämlich die Idee des Schönen zur Erſcheinung zu bringen, zuſammen treffen müſſen. Von einem verſchiedenen Eintheilungsgrund ausgehend, haben die Aeſthetiker verſchiedene Claſſificationen der ſchönen Künſte aufgeſtellt: Ariſtoteles, von ſeinem oberſten Principe der Nachahmung der Natur ausgehend, unterſchied ſie: a) nach den verſchiedenen Mitteln der Nachahmung, wie durch Töne, Farben ꝛc.; b) nach den verſchiedenen Gegen-

ſtänden der Nachahmung; c) nach der verſchiedenen Weiſe der Nachahmung. Eine wenig erſchöpfende Eintheilung, da Mittel und Weiſe der Nachahmung bloß ſubjectiv ſind; dieſe Eintheilung ſich daher mehr auf den Künſtler, als die Kunſt bezieht. Tiefer begründet, doch nicht umfaſſend genug iſt die Eintheilung Mendelſohn's: a) in Künſte, die ſich natürlicher Zeichen bedienen, wie z. B. Tonkunſt, Malerei, Sculptur ꝛc., und in ſolche, die willkürliche Zeichen gebrauchen, wie Dicht- und Redekunſt; b) in Künſte, welche Schönheiten in der Folge neben einander darſtellen, alſo im Raume, wie Malerei, Bildhauer- und Baukunſt, und in Künſte, die in der Folge auf einander geſtalten, alſo in der Zeit, wie Poeſie, Redekunſt, Muſik; c) in einfache Künſte, wie Tonkunſt, Dichtkunſt, Malerei, und in zuſammengeſetzte, wie Geſangkunſt, Declamation ꝛc.; das Schwankende dieſer Eintheilung zeigt ſich von ſelbſt. Präciſer und ſcharfſinniger unterſcheidet Heydenreich: a) Künſte der ſucceſſiven Darſtellung, als Redekunſt, Muſik, Schauſpielerkunſt, Mimik ꝛc.; b) Künſte ſimultaner Darſtellung, oder bildende Künſte, und zwar: α) plaſtiſche Künſte, als Bildhauerkunſt, Stuccaturkunſt, Boſſirkunſt, Schnitzkunſt ꝛc.; β) zeichnende Künſte, wie: eigentliche Zeichnenkunſt, Malerkunſt. Kant änderte bloß Sulzer's Eintheilung von redenden und zeichnenden Künſten in folgendem Entwurf: a) redende Künſte: Dichtkunſt, Redekunſt; b) bildende Künſte: α) Plaſtik: Bildhauerkunſt, Baukunſt; β) Malerei: Malerkunſt, Gartenkunſt; c) Kunſt des ſchönen Spiels der Empfindungen: Muſik, Farbenkunſt; ein bloß ſchwacher Verſuch, denn was iſt Farbenkunſt? wo iſt die Mimik? Bendavid beſtimmt dreierlei Hauptgattungen von ſchönen Künſten: a) ſchöne Künſte des Raumes, nämlich ſolche, in denen das Ganze im Raume, als mit ſeinen Theilen zugleich vorhanden, dem Beobachter dargeſtellt, und es ihm überlaſſen wird, mit dem Auffaſſen der Eindrücke anzufangen, wo es ihm beliebt; hierher würden alſo gehören: Plaſtik, Zeichnenkunſt und Kalligraphie (etwas ſeltſam, wiewohl Bendavid darunter nicht die gemeine Schönſchreibekunſt verſtand); b) ſchöne Künſte der Zeit, nämlich ſolche, in denen das Ganze in der Zeit aus ſeinen Theilen nach und nach hervorgehend, dargeſtellt, und daher der Beobachter gezwungen wird, theils die Eindrücke ſo aufzufaſſen, wie man ſie ihm vorlegt, theils ſie erſt am Ende zu einem Ganzen in ſeinem Gebiete zu verbinden; hierher wären zu rechnen: Dichtkunſt, Tonkunſt und Farbengebung; c) ſchöne des Raumes und der Zeit zugleich, nämlich ſolche, in denen einige Theile von dem Ganzen, als mit ihm zugleich exiſtirend, andere aber als das Ganze erzeugend, nur nach und nach gegeben werden, wobei dann der Beobachter theils die Freiheit in Bezug auf die Auffaſſung der Eindrücke be-

hält, anderntheils ihm dieſe Freiheit benommen iſt, wie in b; hierher gehören Schauſpiel-, Garten-, Tanz- und Beleuchtungskunſt. (Noch ſeltſamer!) Da nichts im Raume wahrgenommen werden kann, was nicht durchaus in der Zeit empfunden wird, folglich Raum und Zeit nicht zu trennen ſind, nichts theils im Raum, theils in der Zeit exiſtirt, ſo iſt die Haupteintheilung eben ſo unhaltbar, als die Unterabtheilungen ungenügend; denn man kann eben ſo wenig die Kalligraphie und Beleuchtungskunſt in die Reihe der ſchönen Künſte aufnehmen, als die Rede- und Kupferſtecherkunſt auslaſſen. Bouterweck hält die Claſſification in Zeit und Raum zu transcendental für Aeſthetik, ſubſtituirt aber auch nichts Erſchöpfendes. Ihm zu Folge ſind die Künſte ihrem äſthetiſchen Charakter nach: a) vollkommene, d. i. ſolche, in deren Producten ſich äſthetiſcher Inhalt und Ausdruck mit ſchöner Form vermählt, wie z. B. Poeſie, Tonkunſt, Malerei, Sculptur; b) unvollkommene, d. i. ſolche, deren Schönheit beinahe ganz allein auf der Form beruht, in welche Claſſe von Künſten er Baukunſt als die erſte, und franzöſiſche Gartenkunſt als die letzte zählt; c) verſchönernde, oder ſolche, bei denen ſich das äſthetiſche Intereſſe nur nebenher zu einem andern ſcientifiſchen, moraliſchen, techniſchen &c. geſellt; hierher rechnet er die Landſchaftsgartenkunſt, als eine der wichtigſten. Durch Einfachheit, Methode und Detail hat ſich am meiſten Krug's Eintheilung Eingang zu verſchaffen gewußt; nur hat man die Annahme ſogenannter relativ-ſchöner Künſte gerecht getadelt, da dieß gar zu tolerant iſt. Er ſupponirt drei Hauptdarſtellungsmittel für die ſchönen Künſte, nämlich: a) bedeutſame für das Ohr; b) bildſame Geſtalten für das Auge; c) ausdrucksvolle Bewegungen für Ohr und Auge; er nimmt daher drei Kunſtreiche an, und claſſificirt folgender Weiſe: A. Toniſche oder akuſtiſche Künſte: a) abſolut-ſchöne Künſte: aa) einfache: α) Tonkunſt, β) Dichtkunſt; bb) zuſammengeſetzte ſchöne Künſte, Geſangkunſt; b) relativ-ſchöne Künſte; aa) einfache; bb) zuſammengeſetzte, ſchöne Rednerkunſt. B. Plaſtiſche Künſte: a) abſolut ſchöne Künſte; aa) einfache; α) Bildhauerkunſt, β) Malerkunſt; bb) zuſammengeſetzte, Luſt- oder Landſchaftsgartenkunſt; b) relativ-ſchöne Künſte; aa) einfache; α) ſchöne Baukunſt, β) ſchöne Schriftkunſt; bb) zuſammengeſetzte ſchöne Künſte, Münzkunſt oder plaſtiſche Epigraphik. C. Mimiſche Künſte: a) abſolut-ſchöne; aa) einfache; α) Geberdenkunſt, β) Tanzkunſt; bb) zuſammengeſetzte, Schauſpielkunſt; b) relativ-ſchöne Künſte; aa) einfache; α) ſchöne Fechtkunſt, β) ſchöne Reitkunſt; bb) zuſammengeſetzte, ſchöne Turnirkünſte. Nach den beiden Grundlagen vom Hörbaren und Sichtbaren, und von Raum, Zeit und deren Verbindung, ergibt ſich auch eine Haupteintheilung von Künſten der äußern Sinne und von Künſten des innern Sinnes; zu den letztern ge-

hört Poeſie und Redekunſt, denn das Sprachliche an beiden iſt offenbar nur Nebenſache, dagegen die Form des Gedankeninhalts das Hauptſächlichſte. Für die Künſte des äußern Sinnes würden Hörbares und Sichtbares die Hauptabtheilungen machen, aber in jeder dieſer Arten würde Succeſſion und Simultanität, Nacheinanderfolge und Nebeneinanderſeyn der Darſtellungselemente die Unterabtheilungen bilden. Ferner kämen einfache und gemiſchte Künſte zum Vorſchein, z. B. reine Muſik als einfache, Geſangskunſt als gemiſchte Kunſt, zuſammengeſetzt aus Muſik und Poeſie. Jede Claſſification iſt, wie Jean Paul ſagt, ſo lange richtig, bis ſie durch den Gehalt eines neuen Werkes umgeſtoßen wird.

Schöne Wiſſenſchaften (Aeſth.). Es gibt keine ſchönen Wiſſenſchaften, nur eine Wiſſenſchaft des Schönen (ſ. Aeſth.). Unter dieſem antiquirten Ausdruck hat man ehemals die Dicht- und Redekunſt verſtanden, aber Poeſie und Rhetorik ſind, als Producte der Einbildungskraft, folglich auch als ſchöne Künſte zu betrachten. Die Anſicht der Franzoſen, die Alles mit ſchönen Wiſſenſchaften bezeichnen: belles lettres, was nicht zu den Fachwiſſenſchaften: sciences exactes, gehört, iſt eben ſo haltlos; denn darin beſteht das Weſen der Kunſt, daß ſie Schönes ſchafft und darſtellt, während dieß keineswegs eine Sache der Wiſſenſchaft iſt.

Schöngeiſt, ebenfalls ein aus der Mode gekommener Ausdruck, womit man ehemals, in etwas demüthiger Bedeutung, Verſemacher und Romanſchreiber, oder überhaupt jene verſtand, die ſich als Liebhaber der ſchönen Künſte manifeſtirten. Jetzt begnügt man ſich nicht mehr mit dieſer Benennung, und tituliren ſich Journaliſten, Versler und Correſpondenzler, häufig Literaten.

Schönheitslinie ſ. Wellenlinie.

Schraffiren (vom Ital., Graphik), den Schatten der Gegenſtände in Zeichnungen und Kupferſtichen durch Linien anzeigen. Es gibt einfache Schraffirungen, nämlich die geraden oder krummen Züge der Nadel oder des Grabſtichels, dann doppelte Kreuzſchraffirungen, wenn dieſe Züge ſich durchſchneiden; im erſten Falle erſcheinet das Weiße oder Helle zwiſchen zwei Strichen, auch wie ein weißer Strich, der vom Dunkeln gegen das Helle immer breiter wird; im andern Falle aber wird der helle Grund zwiſchen den Schraffirungen in kleine, gerade oder verſchobene rautenförmige Vierecke eingetheilt. Die letztere Art hat etwas angenehmeres und weicheres als die erſtere, die deßwegen auch nur zu Schattirung harter Körper von matter Oberfläche, als Holz, Stein und Erde, gebraucht wird. Die Stärke der Striche muß ſich nicht nach der Stärke oder Dunkelheit der Schatten, ſondern nach der Größe der Maſſe, die der Schatten ausmacht, richten. Gegenſchraffirung bedeutet die zweite Schraffirung, die über die erſte gebracht, häufig in viereckiger Form zur Nachahmung

[illegible]

des Geſteins angewendet wird; ſ. Zeichnungs= und Kupferſtecher=kunſt.

Schraffirte Manier ſ. unter Kopferſtecherkunſt.

Schreibart ſ. Stil.

Schubladenſtück (Theater) ſ. Pièce à tiroir.

Schwach, überhaupt ohne Stärke, kraftlos, daher

Schwache Taktzeit, ſo viel als ſchlechte Taktzeit, und

Schwaches Gemälde, ſo viel wie ausdruckslos.

Schwäbiſcher Tanz, eine Art ſchnellen Walzers, der in den $\frac{3}{4}$ Takt geſetzt wurde und jetzt veraltet iſt.

Schwarz (Mal.), Farbeſtoff, im Gegenſatze des Weißen, ſoll Traurigkeit bedeuten, dient zur Schattirung aller übrigen Farben. Zur Miniaturmalerei gebraucht man vorzüglich die chineſiſche Tuſche; zur Frescomalerei Kohlſchwarz; zur Email= und Glasmalerei Eiſenſchlacken.

Schwarze Kunſt (Kupferſtecherkunſt), ſo viel wie geſchabte Manier; ſ. unter Kupferſtecherkunſt.

Schwefelabdrücke ſ. Paſte.

Schwelle (Bauk.), das untere Stück Holz oder Stein bei Fenſtern und Thüren; auch dasjenige, in welchem Säulen eingezapft ſind.

Schweller ſ. Orgel.

Schwibbogen (Bauk.), ein Gewölbebogen.

Schwulſt (Aeſth.) ſ. Bombaſt; in der Muſik findet er Statt, wenn der Tonſetzer, ſtatt durch klare, paſſende Motive und regelrechte Durchführung, auf den Zuhörer durch überladene Inſtrumentirung und gehäufte Uebergänge wirken will, und doch nicht wirkt; der Fehler aller der Schule zu früh Entlaufenen, weniger der ſimpeln Naturaliſten.

Sciolto (ital., Muſ.) zeigt an, daß die Noten einer Figur nicht zuſammengeſchleift, ſondern abgeſtoßen und zugleich leicht und ohne Steifheit vorgetragen werden ſollen. Contrapunto, canone sciolto nennen auch die Theoretiker den freien Contrapunct, den freien Canon.

Scordatura (ital., Muſ.), abſichtliche Verſtimmung eines Inſtrumentes, entweder um den Tonumfang deſſelben zu vergrößern, oder eine beſondere Wirkung hervorzubringen. So ſtimmt man das tiefe e der Guitarre oft abſichtlich in d, um die tiefe Grundnote bei einem in dieſer Tonart geſchriebenen Stücke zu haben. So läßt Nardini bei ſeiner Räthſelſonate die Violine in e, a, f, c ſtimmen, und man weiß, daß durch ähnliche Mittel Paganini große Wirkungen hervorbrachte. Das Beiwort scordato wird auch in dieſem Sinne angewendet, z. B. Violino scordato, abſichtlich verſtimmte Violine.

Sculptur (von sculpere, ſchnitzen) für Bildhauerkunſt überhaupt genommen; ſ. d.

Sechsachteltakt (Muſ.), eine vermiſchte Taktart, aus dem geraden und ungeraden Takte zuſammengeſetzt. Sie entſteht aus der Verſchmelzung zweier Takte des $\frac{3}{8}$ Taktes in einen und wird bei langſamerer Bewegung wie der $\frac{4}{4}$ Takt, nur mit dem Unterſchiede angegeben, daß auf den erſten und dritten Schlag zwei Achtelnoten fallen, auf den zweiten und vierten nur eine. Im ſchnelleren Tempo gibt man den Sechsachteltakt mit zwei Schlägen, jeden von drei Achteln an.

Sechſer, ein an ſich ſelbſt vollſtändiger Satz oder eine muſikaliſche Periode, die ihre Vollſtändigkeit in dem ſechſten Takte einer einfachen Taktart erreicht.

Sechsvierteltakt, dieſe alte Taktart kommt jetzt durch Spohr und Andere wieder mehr in Aufnahme, weil man ſie für gewichtiger und energiſcher als den $\frac{6}{8}$ Takt hält. Was übrigens von dieſem letztern geſagt iſt, gilt auch vom $\frac{6}{4}$ Takte, wenn man überall Viertel- ſtatt Achtelnoten nimmt.

Sechzehntheilige Note, die Hälfte einer Achtel-, das Viertel einer Viertelnote, ſogenannt, weil 16 ſolche Noten erſt einen ganzen Takt ausmachen. Der Stiel der ſechzehntheiligen Noten iſt zweimal durchſtrichen.

Secondo, seconda (ital., Muſ. zweiter, zweite), ſo violino secondo, zweite Violine, soprano secondo, zweiter Sopran, la seconda volta (abgekürzt II^{da} oder II. oder 2), das zweite Mal bei Wiederholungen. Secondo bedeutet auch den Baß bei vierhändigen Claviercompoſitionen.

Secunde (Muſ.), der zweite, zunächſt an dem Grundtone liegende Ton. Jede Tonleiter aufwärts bildet eine Folge von Secundenintervallen. Man unterſcheidet drei Gattungen von Secunden, die kleine, z. B. h, c oder c, des, die große, z. B. c, d, die übermäßige, z. B. g, ais. Die verminderte, z. B. cis, des, gehört zu den unharmoniſchen Intervallen, und kann in der Muſik nicht angewendet werden. Die Secunde iſt ein diſſonirendes Intervall, wo aber der Baß eigentlich die Diſſonanz bildet, und entweder um eine Stufe abwärts ſchreiten, oder ſich in ein anderes conſonirendes Intervall, z. B. die Sexte auflöſen muß, wodurch ſich die Secunde von der None unterſcheidet; ſ. None.

Secundenaccord (Muſ., in der Bezifferung mit 2 bezeichnet), beſteht aus dem diſſonirenden Grundtone, deſſen Secunde, Quarte und Sexte. Er iſt eigentlich eine Umkehrung des Septimenaccordes, und löſet ſich durch das Hinabſchreiten des Baſſes auf. Es gibt verſchiedene Gattungen dieſer Accorde, je nachdem die Secunde, Quarte oder Sexte klein, groß oder übermäßig iſt. Die beſte Behandlung aller dieſer Diſſonanzen iſt jene, welche das Ohr am meiſten befriedigt.

Secundiren, die zweite oder Begleitungsſtimme ſingen oder ſpielen.

Secundquintenaccord (Muſ., in der Bezifferung $\frac{5}{2}$), ein Vorhalt des Sextenaccordes; Secundquintſextenaccord, z. B. f, g, c, d, ein Vorhalt des Secundenaccordes, in welchem zuerſt die Quinte in die Quarte aufgelöſt werden muß; Secundquartquintenaccord, Vorhalt des Quintſextenaccordes, bei welchem der Baß um eine Stufe herunter ſchreiten muß; Secundterzquintenaccord, Vorhalt des Terzquartenaccordes; Secundſeptimenaccord, Vorhalt des Secundenaccordes u. ſ. w.; alle dieſe Accorde haben für einen mit feinem Gehörſinne begabten Kunſtjünger wenig Schwierigkeit, und nur ſolche ſollten ſich der Tonkunſt weihen.

Seele, Stimmſtock, Stimme (Muſ.), ein Stäbchen von Holz, welches innerhalb des Corpus der Bogeninſtrumente hinter demjenigen Fuße des Steges, über welchem die ſchwächſte Saite liegt, zur Tonverſtärkung aufgerichtet wird.

Seeſtücke (Mal.), jene Darſtellungen, welche Scenen des ruhigen oder ſtürmiſch bewegten Meeres vorſtellen, wozu auch Schiffbrüche, Seeſchlachten ꝛc. zu rechnen ſind. Im weiten Sinne zu dem Gebiete der Landſchaftmalerei gehörig, ſollen die Seeſtücke auch wie dieſe nicht bloß proſaiſche Nachbildungen der Natur ſeyn, obſchon ſie das genaueſte Studium derſelben in allen ihren Einzelnheiten erfordern. Die Italiener und Niederländer haben ſich in dieſer Art vorzüglich ausgezeichnet; unter den Franzoſen ſind Claude Lorrain und Pouſſin die berühmteſten Meiſter; von den neuern Künſtlern ſind Horace Vernet, Phil. Hackert und Rebell nennenswerth.

Segue, siegue (ital., Muſ.), es folgt, worauf unmittelbar begonnen werden muß. Zuweilen iſt dieſer Ausdruck mit simile gleichbedeutend, und zeigt an, daß die Notenfigur oder Accentuation dieſelbe bleibt. Man bedient ſich deſſelben vorzüglich bei Abbreviaturen.

Seguidilla (Metrik), ſpaniſche Versform aus 4 Verſen und abwechſelnden Aſſonanzen. (Muſik) Spaniſcher Nationalgeſang und Tanz in lebhafter Bewegung des $\frac{3}{4}$ Taktes. Er hat den Charakter des Bolero, iſt aber kürzer. Das Ritornell ertönt zu Anfange und oft in der Mitte jeder Strophe oder estrivillo.

Seidenmalerei. Um auf ſeidene Stoffe zu malen, muß man die feinſten Saftfarben wählen, die in gereinigtem weichen Waſſer aufgelöſt, mit dem allerfeinſten Gummi angerieben werden. Der wahre Ausdruck geht bei ſolchen feinen Zeugen immer verloren.

Semeiographie (Muſ.), nennen Einige die muſikaliſche Zeichenlehre oder Notirungskunſt; ſ. Noten. Die Hauptſache dabei iſt, den Schüler zuerſt auf den Nutzen und den Gebrauch dieſer Zeichen aufmerkſam zu machen, wie es Peſtalozzi vorgeſchrieben hat. Man führt ſonſt den Zögling in ein Labyrinth hinein, ohne ihn mit dem Rettungsfaden zu verſehen.

Semplice (ital., Muſ.), einfach, ohne Beifügung unnöthiger Ausſchmückungen, zu ſpielen.

Sempre (ital., Muſ.), immer, z. B. sempre piano, immer Piano, sempre forte, immer ſtark ꝛc.; gilt zur Bezeichnung des muſikaliſchen Vortrages bis zur Aufhebung durch ein anderes Ausdruckszeichen.

Senarius (lat., Metrik), ſechsfüßiger jambiſcher Vers, der Trimeter, Dreitakt, der Griechen, weil hier je 2 Füße, eine Dipodie, zu einem Metrum verbunden werden. Der Hauptvers des dramatiſchen Dialogs; bei den Alten hat er gewöhnlich folgende Geſtalt:

⏓ ⏑́ ⏑ — | ⏓, ⏑́ ⏑ — | ⏓ ⏑́ ⏑ ⏓,

ſeiner Kürze wegen bedarf er wie der Octonarius (ſ. d.) einen Versabſchnitt, oft auch mehre Cäſuren. Die Griechen unterſcheiden vornehmlich eine dreifache Behandlung dieſes ſchönen Verſes. Archilochus bildete ihn mit andern Versarten wechſelnd, faſt ganz aus reinen Jamben; eben ſo die lyriſchen Dichter der Römer, wie Horaz, Catull. In der Tragödie gab man ihm mehr Gewicht und Würde durch Spondeen ſtatt der Jamben, und vermied dagegen die öftere Auflöſung der Längen in Kürzen. Am freieſten ward der Trimeter in der Komödie behandelt, wo er durch das häufige Vertauſchen der Jamben mit Anapäſten, Tribrachen, Daktylen und Spondeen die mannigfaltigſte, lebendigſte Bewegung erhält. Dieſe charakteriſtiſche Verſchiedenheit des Trimeters ſtellte A. W. **Schlegel** in folgendem Versgemälde treffend dar:

Wie raſche Pfeile ſandte mich Archilochos,
Vermiſcht mit fremden Zeilen, doch im reinſten Maaß
Im Rhythmenwechſel meldend ſeines Muthes Sturm.
— — ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ —
Hoch trat und feſt auf dein Kothurngang, Aeſchylos!
— — ⏑ ⏑ — | — — ⏑ — | ⏑ — ⏑ —
Großartigen Nachdruck ſchafften Doppellängen mir,
— — ⏑ — | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑
Sammt angeſchwellten Wörtergangs Erhöhungen.
— ⏑ ⏑ ⏑ — | — — ⏑ — | ⏑ ⏑ — ⏑ —
Fröhlicheren Feſttanz lehrte mich Ariſtophanes,
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ — ⏑ — | — — ⏑ —
Labyrinthiſcheren; die verlarvte Schaar anführend ihm,
— — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ — | ⏑ —
Hin gaukelt ich zierlich in der beflügelten Füßchen Eil.

Senkung (Metrik) ſ. Hebung.

Sentenz (von sentire, empfinden), zur gnomiſchen Poeſie gehörend, ein kurzer, kraftvoll ausgedrückter Denk- oder Sittenſpruch, oft mit epigrammatiſcher Wendung, ein ächtes Belebungsprincip des menſchlichen Gemüthes, und die Quelle aller wiſſenſchaftlichen Principien, zum Theil auch der Poeſie. Durch überraſchende Originalität der Gedankenzuſammenſtellung, Concinni-

tät der Form, Stärke des Ausdrucks und Bildes, kann die Sentenz allerdings imponiren, und gleichſam als ein Orakelſpruch aus der Tiefe eines begeiſterten Gemüthes, oder als Reſultat langer und weiſer Lebensanſchauung nützlich wirkend in den Seelen empfänglicher Leſer eben durch ihre kategoriſche Kürze lange nachklingen. Aber nicht immer ſind es Blitze des Genies, wahre Lebensmaximen, gediegene Anſichten, was uns jetzt ſo häufig in Zeitblättern, meiſt nur als Lückenbüßer, geboten wird. Anſtatt der ſieben Weiſen Griechenlands ſind wir mit einer Unzahl unweiſer Knaben überſchwemmt, die über Welt und Leben, und ſociale und literariſche Verhältniſſe entweder Gemeinplätze debitiren, oder aus Sucht originell zu erſcheinen das Anerkanntgute ungezogen ſchmähen; anſtatt wahrer höherer Lebensphiloſophie Geltung zu verſchaffen, Alles gethan zu haben glauben, wenn ſie mit einer Art von Gehirnzerrüttung Paradoxien in Sentenzenform loslaſſen, die Moral, Sitte und Glauben, und ſelbſt den guten Geſchmack untergraben. — Wie in ſo vielen andern Formen hat ſich in neuerer Zeit als Gnomendichter durch didaktiſche Tiefe und epigrammatiſche Schlagkraft Rückert ſehr hervorgethan.

Sentimentalität (Aeſth.) von sentire empfinden, daher ſo viel wie Empfindſamkeit und Empfindelei; denn durch dieſes Fremdwort bezeichnet man beides, ſowohl die edle Theilnahme an allem Guten, Wahren und Schönen, die würdige Empfindſamkeit, als die ewig ſchlaffe, weinerliche Rührung, die hohle Empfindelei. Um deutlicher zu ſeyn, ſpricht man öfters von einer falſchen Sentimentalität, aber dieß ſcheint ein Pleonasmus. In dem Ausdruck Sentimentalität iſt ſchon gleichſam der tadelnde Begriff der Ueberſchwenglichkeit, eine Art von Zwieſpalt und Uebertreibung enthalten. Schiller's Eintheilung in naive und ſentimentale Dichtung, die naive Dichtung als eine treue Darſtellung der Wirklichkeit und die ihr entgegengeſetzte reflexive oder ſentimentale, als die nach einem Ideale ſtrebende bezeichnend, iſt gar willkürlich, ſo wie die Idee, das Naive als Geiſt der antiken und das Sentimentale als den der romantiſchen Kunſt und Poeſie aufzuſtellen. Die Verſchmelzung des Naiven mit dem Sentimentalen ſoll dann die Aufgabe der ſtreng modernen Philoſophie ſeyn; aber dieſe Abmarkungen der alten und neuen Kunſt ſind nicht ſcharf genug, denn wir finden das Sentimentale, wenn auch nicht gar häufig, doch auch bei den Alten, und hatten ſie auch keinen in Mondſchein und Thränen zerfließenden Siegwart, keine affectirte empfindſame Ehebrecherin Eulalia ꝛc., ſo war ihnen doch keineswegs Empfindſamkeit fremd, wie wir denn ſowohl in der Iliade als Aeneide, ſelbſt in ihren Tragödien ſentimentale Scenen und Ausdrücke genug finden. Weſentlich ſentimental iſt die Muſik, denn ihre Beſtimmung iſt Empfindungen auszudrücken,

und im Zuhörer zu erwecken. Wo dieß auf Koſten des wahren, geſunden Gefühles geſchieht, und mehr die kränkelnde Einbildungskraft, als die echte Empfindung angeregt wird, kann ſie daher ſentimental heißen. Die Benennungen Rondeau sentimental, Adagio sentimental ſind nur Lächerlichkeiten.

Senza (ital. ohne, Muſ.), in folgenden Zuſammenſetzungen: senza fagotti, senza corni, senza tromboni, wenn der Fagott mit dem Baſſe, die Trompete mit den Hörnern, die Singſtimmen mit den Poſaunen auf einer Zeile zuſammengeſchrieben ſind, und man bloß den Baß, die Trompeten oder die Singſtimmen ohne Begleitung der andern Inſtrumente anwenden will. Senza organo, Andeutung, daß die Orgel ſchweigen und bloß Violoncell und Contrabaß den Baß vortragen ſollen. Senza repetizione, senza replica, ohne Wiederholung. Senza sordini, ohne Sordinen, Dämpfer, oder si levano i sordini, um anzuzeigen, daß die Bogeninſtrumente, auch Trompeten und Pauken, die Sordinen wegnehmen müſſen. In Stücken für das Fortepiano bedeutet es, daß man die Dämpfung aufheben ſoll. Senza tempo, nach Willkür, mit a piacere gleichbedeutend.

Sepiazeichnung (Graphik), von Sepia, Tintenfiſch. Braune, mit der Galle dieſes Fiſches entworfene, Zeichnung in getuſchter Manier, die häufig zu Landſchaften verwendet wird, worin ſie ſehr zweckmäßig und wirkungsvoll iſt, da ſie Zartheit mit Lieblichkeit vereint, und dem Ganzen einen intereſſanten Schmelz verleiht.

Septenarius (lat., Metrik). Siebenfüßiger jambiſcher Vers, nach der Zahl der Metra auch Versus quadratus genannt, der katalektiſche Tetrameter der Griechen. Wie der Senarius hat er am Schluſſe der zweiten Dipodie einen Abſchnitt, wodurch der Vers in zwei Hälften zerfällt, welche in demſelben Tonverhältniſſe zu einander ſtehen, wie die einzelnen Füße der Dipodie; ſo alſo, daß die erſte Hälfte die Hebung, die zweite die Senkung darſtellt; z. B.:

— ◡ — — | — ◡ — ◡ | — ◡ — ◡ — ◡ ◡

Täuſcht ein Blendwerk mir das Auge, trübt des Irrthums täuſchendes
Trugerfülltes Schattenbildniß mir mit falſchem Wahn den Sinn?

Septett (vom Lat.), Muſikſtück für ſieben Stimmen oder Inſtrumente, in der Form dem Quartette und Quintette ähnlich; ſ. d.

Septime (Muſ.), der ſiebente Ton vom Grundtone angefangen. Die Septime iſt entweder groß, z. B. c, h, klein, wie c, b oder vermindert wie cis, b; die übermäßige c, his wird nicht angewendet. Die Septime iſt ein diſſonirendes Intervall, das im ſtrengen Stile vorbereitet werden muß, in der freien Schreibart ohne Vorbereitung eintreten kann. Die kleine und vermin-

derte Septime löſen ſich abwärts auf, die große meiſtens aufwärts.

Septimenaccord, in der Bezifferung 7, beſteht aus dem Grundtone, deſſen Terze, Quinte und Septime. Es gibt viele Septimenaccorde, je nachdem die Septime groß, klein oder vermindert iſt, und die Terze und Quinte denſelben Veränderungen unterliegen. Dieſe Accorde haben auf verſchiedenen Stufen der Dur- und Molltonleiter ihren Sitz, werden verſchiedenartig aufgelöſt und ſehr häufig angewendet, worüber ſich die Lehrbücher meiſtens mit ermüdender Weitſchweifigkeit verbreiten. Der kleine Septimenaccord mit der reinen Quinte und großen Terze iſt der zweite Hauptaccord, aus deſſen Verſetzungen ſich der Quintſexten-, Terzquarten- und Secundenaccord entwickeln.

Septole oder Septimole, eine Notenfigur, welche entſteht, wenn man eine Hauptnote des Taktes in ſieben Noten von völlig gleichem Werthe auflöſt. Es bedarf großer Uebung, um dieſe und ähnliche Figuren gut und rund vorzutragen.

Serenade (franz. Poetik), ein Lied von zärtlichem, galanten, überhaupt liebeathmendem Inhalt, beſtimmt vor den Fenſtern der Geliebten abgeſungen und gewöhnlich mit einer Guitarre begleitet zu werden. Die franzöſiſche iſt von der italieniſchen (Serenata) unterſchieden; dieſe iſt eine Art Cantate, welcher ein dramatiſirter Stoff zum Grunde liegt. Der Unterſchied von der Oper beſteht darin, daß ſie nicht mit Action, Coſtüme und Decoration verbunden iſt. — (Muſik.) Nachtmuſik, entweder aus eigens dazu geſetzten Compoſitionen für Geſang oder Inſtrumente, oder aus beliebigen Tonſtücken beſtehend.

Serinette (franz.), kleine Drehorgel; ſ. d.

Sermocination (lat., Rhet.), Geſpräch, Redefigur, eine Art der Perſonification, wo (wie bei der Proſopopoie lebloſe Dinge oder abſtracte Begriffe) wirkliche aber abweſende und oft verſtorbene Perſonen redend eingeführt werden; z. B. wären deine Aeltern hier, ſie würden ſprechen. Laß, theures Kind, dich nicht verführen.

Serpent (Muſ.), Schlangenrohr, ein Blasinſtrument, das früher ſehr häufig bei Militairmuſiken zur Verſtärkung des Baſſes und noch jetzt in den franzöſiſchen Kirchen ſtatt der Poſaunen angewendet wird. Es hat die Geſtalt einer gekrümmten Schlange, daher der Name; iſt aus Holz und mit Leder überzogen, oder aus Meſſing und mit Holz bekleidet. Das weite keſſelförmige Mundſtück wird an eine bald längere, bald kürzere Metallröhre geſteckt. Der Serpent hat ſechs Tonlöcher und eine Esklappe, iſt aber ſehr unvollkommen und muß die meiſten verſetzten Töne durch den Anſatz erzwingen, oder durch nur halb geöffnete Tonlöcher mühſam und unrichtig hervorbringen. Der Umfang iſt

gewöhnlich vom Contra b bis zum kleinen d. Dennoch hat es Virtuoſen auf dieſem 1590 erfundenen Inſtrumente gegeben. Man wendet den Baßſchlüſſel für den Serpent an; in neueſter Zeit erſetzt man ihn durch die Ophycleide als Poſaunenbaß.

Serpentiniſche Verſe, Schlangenverſe, eine poetiſche Spielerei, wo die Wörter am Anfange und am Ende gleichlauten.

Seſtine (Poetik), ein eigenes Gedicht von kunſtreicher äußerer Form, zur lyriſchen Dichtungsform der Italiener und Spanier gehörend; beſteht aus ſechs ſechszeiligen Strophen, wovon die ſechs Endwörter der erſten Strophe aber nicht reimen; zu Ende der Verſe der andern Strophe in beſtimmter Folge wiederkehren müſſen. Das Geſetz dieſer Wiederkehr iſt, daß in der zweiten Strophe der erſte Vers mit dem Endworte der ſechsten Zeile der erſten Strophe ſchließt; ferner der zweite wie der erſte der erſten Strophe, der dritte wie der fünfte, der vierte wie der zweite, der fünfte wie der vierte, der ſechste wie der dritte. Die dritte Stanze nimmt ihre Endwörter in derſelben Ordnung von der zweiten, wie die zweite von der erſten, die vierte von der dritten u. ſ. f., bis die ſechs Wörter am Ende alle Stellen durchlaufen haben. Das Ganze ſchließt eine dreizeilige Strophe, in denen alle ſechs Endwörter vorkommen, und zwar drei am Ende und drei in der Mitte der Verſe; z. B.:

Wenn durch die Lüfte wirbelnd treibt der Schnee,
Und lauten Fußtritts durch die Flur der Froſt
Einhergeht auf der Spiegelbahn von Eis;
Dann iſt es ſchön, geſchirmt vor'm Winterſturm,
Und unvertrieben von der holden Glut
Des eigenen Herds, zu ſitzen ſtill daheim.

O dürft ich ſitzen jetzt bei der daheim,
Die nicht zu neiden braucht den reinen Schnee,
Die mit der ſonn'gen Augen ſanften Glut
Selbſt Funken weiß zu locken aus dem Froſt!
Beſchwören ſollte ſie in mir den Sturm,
Und thauen ſollte meines Buſens Eis.

Erſt muß am Blick des Frühlinges das Eis
Des Winters ſchmelzen, und nach Norden heim
Verſcheucht vom Lenzhauch, ziehn der laute Sturm;
Eh' ich darf ziehn dorthin, wo ich den Schnee
Der Hand will küſſen, den, weil Winterfroſt
Ihn nicht erſchuf, nicht tödtet Sonnenglut.

Die Sehnſucht brennt in mir wie Sonnenglut,
Aufzehrend innerlich, wie mürbes Eis,
Mein Herz, inmitten von des Wintersfroſt;
Und raſtlos ſtäuben die Gedanken heim
Nach ihrem Ziel, ſich kreuzend wie der Schnee,
Den flockend durch einander treibt der Sturm.

O daß mich faſſend zu ihr trüg ein Sturm,
Damit geſtillet würde meine Glut!
Und dürft ich als ein Flöckchen auch von Schnee
Nur, oder als ein Nädelchen von Eis
Das Dach berühren, wo ſie iſt daheim;
Nicht fühlen wollt ich da des Winters Froſt.

Wer fühlet, wo der Frühling athmet, Froſt?
Wen ſchrecket, wo die Liebe ſonnet, Sturm?
Wer kennet Ungemach, wo ſie daheim?
Sie, die mir zuhaucht ſanfte Lebensglut,
So fern her über manch Gefild von Eis
Und manch Gebirg bedeckt von rauhem Schnee.

Mit Blüthenſchnee ſchmückt ſich der kahle Froſt,
Das Eis wird Lichtkriſtall und Wohllaut Sturm,
Wo ich voll Glut zu Dir mich denke heim.

Rückert.

Sextatoni (Muſ.), Untermediante, ſo viel als:

Sexte, nämlich die ſechste Stufe vom Grundton aufwärts, eine Umkehrung der Terze, daher ein conſonirendes Intervall. Es gibt deren viere; nämlich die große c, a, die kleine c, as, die übermäßige c, ais, die verminderte cis, as, welche eigentlich eine reine Quinte iſt.

Sextenaccord (Muſ.), in der Bezifferung 6, beſteht aus dem Grundtone, deſſen Terze und Sexte, iſt die erſte Umkehrung des harmoniſchen Dreiklanges und conſonirend, wenn Terze und Sexte zugleich groß oder klein ſind, in den andern Fällen iſt der Sextenaccord diſſonirend; z. B. c, es, a, c, ais u. ſ. w.

Sextett (Muſ.), ein Muſikſtück für ſechs Singſtimmen oder Inſtrumente.

Sextole (Muſ.), Notenfigur, welche dann entſteht, wenn man eine Hauptnote des Taktes in ſechs ganz gleiche Noten theilt. Sextolen unterſcheiden ſich von den Triolen durch die Accentuation. Die erſte Note jeder Triole bekommt einen kleinen Nachdruck, bei den Sextolen nur die erſte jeder Sextole, auch können die Noten je zwei und zwei verbunden werden, Unterſcheidungen, welche oft Meiſter nicht machen, und ſchon Schüler machen ſollten.

Sextquartenaccord, in der Bezifferung $\frac{6}{4}$, die zweite Umkehrung des harmoniſchen Dreiklanges, hat ſeinen Sitz auf der Dominante und löſet ſich gewöhnlich eine Stufe abwärts auf, nämlich wenn man ihn als Vorhalt des Terzquintenaccordes betrachtet. Durch Verſetzungszeichen kann indeſſen das Verhältniß der Intervalle geſtört, und eine andere Auflöſungsart nothwendig werden.

Sextquintenaccord, in der Bezifferung $\frac{6}{5}$, ein diſſonirender Accord, welcher nebſt den zwei genannten Intervallen noch die Terze des Grundtones enthält. Er iſt die erſte Umkehrung

des Septimenaccordes, und die zur Quinte gewordene diſſonirende Septime löſt ſich gewöhnlich um eine Stufe abwärts auf.

Sforzando (Muſ.) abbrevirt sf., bedeutet, daß die Note, unter welcher dieſes Zeichen ſteht, mit Kraft herausgehoben werden muß. Einige halten es gleichbedeutend mit crescendo, nur daß es von kürzerer Dauer iſt, was dem Gebrauche widerſpricht, noch mehr aber, wenn man unter dem Ausdrucke sforzando ein decrescendo finden will.

Si nennen die Franzoſen und Italiener den Ton h, der erſt ſpäter dem Hexachorde des Guido von Arezzo hinzugefügt wurde, bedeutet auch: man, z. B. si volti, man wende um.

Siciliane (Tanzk. und Muſ.) ein Tanz, deſſen Melodie im $\frac{6}{8}$ Takte geſchrieben und in ſehr gemäßigter Bewegung vorgetragen wird. Das charakteriſtiſche Kennzeichen derſelben iſt eine oft vorkommende Notenfigur von drei Achtelnoten, deren erſte punctirt iſt; die Arie: deh! vieni, non tardar, welche Suſanna in Mozart's Nozze di Figaro ſingt, iſt eine Siciliane.

Siderographie. Die Kunſt des Stahlſtiches, iſt von der Kupferſtecherkunſt (ſ. d.) nur in Hinſicht des Materials verſchieden, indem man hier die Zeichnung vertieft in zubereiteten Stahl gräbt, um ſie ſodann durch den Druck zu vervielfältigen. Dieſe Kunſt wurde zuerſt vor etwa 20 Jahren in England angewendet, nachdem man jedoch ſchon vor mehr als 100 Jahren ſtatt der Kupfertafeln, Eiſen- oder Stahltafeln gebraucht hatte, ja ſelbſt von Dürer und Burgmayr beſitzen wir, freilich noch ziemlich unvollkommene, Eiſenſtiche. Gegenwärtig iſt die Siderographie überall verbreitet, obſchon die Engländer durch große Kenntniſſe der techniſchen Behandlung, durch zarte Ausführung und Reinheit des Druckes noch immer den Vorrang behaupten. Uebrigens iſt die Art und Weiſe, in Stahl ſtatt in Kupfer zu ſtechen, bei weitem keiner ſo geheimnißvollen und ſchwierigen Procedur unterworfen und nicht bloß Eigenthum Einzelner, wie man uns Anfangs überreden wollte; die größte Schwierigkeit beruht auf der techniſchen Zubereitung des Stahles, welcher durch ein jetzt allgemein bekanntes chemiſches Verfahren des Kohlenſtoffes beraubt und alſo erweicht wird, ſo daß er ſich beim Stiche weit beſſer behandeln läßt, als das feinſte Kupfer. Iſt der Stich oder Einſchnitt vollendet, die keine andere Behandlung als die des Kupferſtechers erfordert, ſo wird durch ein neues chemiſches Verfahren die Platte wieder gehärtet, dann ein ebenfalls entkohlter Stahlcylinder in die Uebertragungspreſſe geſchoben, und damit über die eingeſchnittenen Figuren der Stahlplatten hingefahren, wodurch ſich dieſelben dem Cylinder erhaben aufdrücken. Iſt nun der Cylinder auf gleiche Weiſe, wie vorher die Platte, wieder gehärtet, ſo drückt man damit auf neue eben ſo zubereitete Stahlplatten das Bild

der Originalplatte auf, und druckt dieſe neue dann wie gewöhnlich ab. In neuerer Zeit hat man dieſes Verfahren noch mehr vereinfacht, und die Drucke ſogleich mit der Originalplatte verfertigt. Da jedoch, beſonders vor einigen Jahren, die engliſchen Stahlſtiche ſehr geſucht wurden, ſo bedient man ſich mit großem Vortheile der erſtern Art, da die Originalplatte ſtets bleibt, und immer mehr Cylinder als Matrizen darauf abgedrückt und verſendet werden können, wodurch die Vervielfältigung ins Unendliche geht. Die Vorzüge des Stahlſtiches vor dem Kupferſtiche beſtehen in der Möglichkeit, ſelbſt den kleinſten Gegenſtänden die nöthige Zartheit und Präciſion in der Ausführung zu geben, welches lediglich in der Eigenſchaft des Materiales bedingt iſt; hauptſächlich aber, wie bereits erwähnt, weil durch die angeführte Verfahrungsart das Bild unzählige Vervielfältigung, und zwar auf eine Art erlaubt, daß der zehntauſendſte Abdruck keinen weſentlichen Unterſchied von dem erſten zeigt. Theils der Eigenſchaften, theils der Koſten des Materiales wegen, iſt aber der Stahlſtich nur auf kleinere Gegenſtände anzuwenden; es werden daher durch denſelben weder die Kupferſtecherkunſt, noch die Lithographie entbehrlich gemacht. Die Anwendung der von den Franzoſen erfundenen und in neuerer Zeit vorzüglich von den Engländern ausgeübten Hilfsmaſchine findet auch bei der Siderographie in hohem Grade Statt, wodurch Luft, Waſſer, ja ſelbſt einzelne Stücke von Architectur und ähnlichen Gegenſtänden nicht nur beſtimmt dargeſtellt, ſondern auch vorzüglich in den ſogenannten platten Tinten vortrefflich ausgeführt werden. Bei den landſchaftlichen Gegenſtänden bedient man ſich in neuerer Zeit auch in der Siderographie des Aetzwaſſers. Die berühmteſten Künſtler im Fache der Siderographie ſind die Engländer Finden, Humphreys, Romney, Shenon, Warren, Wallis und der Franzoſe Le Keux, deſſen Blätter: Marcus Curtius und die ſiebente Plage von Aegypten, durch die außerordentliche Feinheit der Ausführung (im erſtern Blatte ſind mehre hunderte vortrefflich gearbeiteter Figuren in einem Raume von wenigen Zollen) allgemeine Bewunderung erregten. Beifälliges haben auch die Deutſchen Fleiſchmann, Franz Stöber, Armann, Agricola u. A. geliefert.

Sieben freie Künſte ſ. Freie Kunſt.

Siebenpfeife ſ. Syrinx.

Signaturen (Muſ), die zur Bezeichnung des Generalbaſſes nöthigen Zahlen und Zeichen.

Silbe, Silbendehnung, Silbenmaß (Metrik) ſ. Proſodie, Quantität und Vers.

Silbenräthſel (Poetik) ſ. Räthſel und Charade.

Silbenpoſition (Metrik) ſ. Poſition.

Silbenzwang (Metrik), eine gewaltſame Zuſammenziehung oder Abkürzung der Wörter, wodurch gewöhnlich Härte entſteht, z. B. auf'm ſtatt auf dem, 'nen Tanz ſtatt einen Tanz; darf nur als Licenz und daher ſelten vorkommen.

Silhouette (Graphik), Schattenriß, Schattenbild; dieſer nunmehr für allgemein angenommene und bezeichnende Name ſtammt von einem franzöſiſchen Finanzminiſter Etienne du Silhouette, welcher um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts den erſchöpften Schatz durch ſtrenge und bizarre Oekonomie wieder zu füllen verſuchte, und daher alle Moden, ja ſelbſt alle Bedürfniſſe auf den höchſten Grad von Einfachheit zurückzubringen ſtrebte; ſo z. B. mußte man Röcke ohne Falten tragen, die Tabaksdoſen waren von rohem Holze, die Portraite verwandelten ſich in bloße Umriſſe, die mit ſchwarzem Tuſche ausgefüllt wurden u. ſ. w. Er ſchadete aber durch dieſe Maßregeln dem öffentlichen Credit, machte ſich ungemein verhaßt, und mußte ſchon nach neun Monaten ſeine Stelle wieder aufgeben. Die durch ihn eingeführten ärmlichen Moden aber erhielten ſpottweiſe den Beinamen à la Silhouette, welcher auch dieſer Sorte Portraits für alle Zeiten als bezeichnender Name verblieb, als ſich die ironiſche Grundidee ſchon lange verloren hatte. Das techniſche Verfahren bei der Verfertigung einer Silhouette iſt zweifach: 1) wird ſie mit freier Hand aus ſchwarzem Papier geſchnitten; ein Verfahren, worin Manche durch Uebung außerordentliche Geſchicklichkeit beſitzen, das aber in künſtleriſcher Hinſicht ſtets unvollkommen bleiben wird, da man dabei zwar treffende, ſehr oft aber auch übertriebene, caricaturartige Aehnlichkeiten liefert; 2) den wirklichen, durch ein Kerzenlicht geworfenen Schattenriß auf Papier genau zu umſchreiben, und ihn dann mittelſt des Storchſchnabels (ſ. d.) zu verkleinern, ein treues und ſicheres Verfahren, doch auch hier werden die zarteſten, ſinnigſten und reinſten Profile am leichteſten verfehlt; überhaupt drückt die Silhouette mehr die Anlage als Vollendung des Charakters aus, und ſo anziehend in dieſer Hinſicht für den Phyſiognomiker, ſo beliebt ſie im Allgemeinen iſt und bleiben wird, da man durch ſie auf das Schnellſte, freilich oberflächliche, Aehnlichkeit zu geben vermag, ſo bleibt ſie doch immer in künſtleriſcher Hinſicht von geringem Werthe, da ſie ſich im Grunde auf rein techniſches Verfahren beſchränkt, zwar verſtändige Berechnung erfordert, aber der Fantaſie, dem freien Walten des ſchöpferiſchen Geiſtes durchaus keinen Spielraum geſtattet. Uebrigens war die Silhouettirkunſt im edlern Sinne, eigentlich die Schattenmalerei, ſchon in den älteſten Zeiten bekannt, und aus ihr entſprang die blühende Malerkunſt. Den Urſprung derſelben bewahrt uns eine ſchöne griechiſche Mythe. Bei dem ſchmerzvollen Abſchiede zweier Geliebten fiel der Schatten des nach dem Mädchen zurückblickenden Jüng-

lings auf die Wand, und Jene, von dem heißen Wunſche beſeelt, ein, wenn auch nur unvollkommenes Bild ſeiner Züge zu erhalten, umſchrieb das Schattenbild ſchnell mit einer Linie, wodurch ſowohl die Schattenmalerei, als auch die Grundriſſe aller Zeichnung erfunden waren. Die ſchönſten Denkmale der antiken Schattenzeichnung bewundert man noch an den herrlichen ſogenannten etruriſchen Vaſengemälden, die in ihrer ſchönen und äußerſt zarten Zeichnung noch bis heute als unübertroffene Muſter gelten. Auch in neuerer Zeit hat man Schattenriſſe auf Glas und Porzellan gemalt und eingebrannt, die jedoch an Kunſtwerth jenen alten bei weitem nachſtehen.

Sillabication (Muſ.), das Unterlegen der Silben, deren man ſich beim Solmiſiren bedient.

Sillabiſcher Geſang (Muſ.), bei welchem jede Silbe des Textes nur eine einzige Note bekommt.

Sims, Simswerk (Bauk.) ſ. Geſims.

Singbar (ital. cantabile, Muſ.), was geſungen werden kann, melodiös iſt und den Regeln der Geſangcompoſition entſpricht. Gewiſſe Intervalle, z. B. übermäßige Secunden, ſind nicht ſingbar, weil ſie ſchwer zu intoniren ſind.

Singen ſ. Geſang und Geſangmethode.

Singlehrer ſ. Geſangſchule.

Singſchule ſ. Geſangſchule.

Singſpiel ſ. Oper und Operette.

Singſtimme, jede Stimme, welche geſungen werden ſoll. Man ſagt auch, die vier Singſtimmen eines Chores, worunter man den Sopran, Alt, Tenor und Baß verſteht.

Singſtücke, beſſer Geſangſtücke, alle für den Geſang beſtimmten Muſikſtücke.

Sinnbild (Aeſth.), ein in die ſinnliche Anſchauung fallendes Bild, zur Verſtändlichmachung einer analogen geiſtigen Idee, eine Art plaſtiſcher Metapher, wodurch etwas Allgemeines durch etwas Beſonderes ausgedrückt wird; daher die Sinnbilder als die Sprache in den bildenden Künſten zu betrachten ſind, und je höher ſtehen, je poetiſcher und doch klar ſie das Allgemeine veranſchaulichen. In wie fern ſich aber das Sinnbild, Symbol (mehr die Subſtitution bildlicher Darſtellung durch Worte, als durch Geſtalten bezeichnend, daher Symbol auch für Sinnſpruch) von der Allegorie, dem Attribute und dem Embleme unterſcheidet; ſ. d. A.

Sinngedicht ſ. Epigramm.

Sinnſpruch ſ. Gnomen.

Sirvantes (Poetik), hießen im Mittelalter kleine geharniſchte Gedichte der Troubadours.

Siſter (vom Franz.), muſikaliſches Inſtrument mit ſieben Saiten, das ſowohl mit der Guitarre als der Mandoline Aehnlichkeit hatte.

Situationsſtück (Poetik), jene Gattung des Dramas, in welchem Theile der Handlung auf eine neue Weiſe zu einem Ganzen dergeſtalt verbunden ſind, daß die Handlung in beſondern Lagen hervortritt, die Charakteriſtik der Perſonen zwar gehalten, doch untergeordnet iſt. Hier handelt es ſich beſonders im reinen Luſtſpiel weniger, wie in dem Sitten- oder Charakterſtücke, durch Darſtellung der Thorheiten des Zeitalters zu beluſtigen, als durch lebendige Verſchlingung des Ganzen, durch an und für ſich Lachen und Intereſſe erregende Verhältniſſe der Helden des Stückes zu beſſern und zu erheitern. Die Situationsſtücke ſind nicht ſo ephemer, als die Sitten- und Charakterſtücke, da es hier nicht um die wechſelnden Modethorheiten, ſondern um die intereſſante Verbindung der Theile zu einem Ganzen zu thun iſt. Vergl. Komödie.

Situationszeichnung (Graphik), ein mit Mathematik innig verwandter Zweig der zeichnenden Kunſt, zur Aufnahme von Plänen oder Karten, wobei es ſich weder um Empfindung, Gefühl, ſchöpferiſche Kraft, ja ſelbſt bis auf einen gewiſſen Grad nicht einmal um Licht und Schatten, ſondern nur um genaues Auffaſſen und richtige Darſtellung, größtentheils durch berechnete und gemeſſene Linien handelt. In der Situationszeichnung gibt es eigene angenommene Zeichen, deren man ſich bedient, um damit Wälder, Berge, Weingebirge, Aecker, Wieſen, Weiden, Gränzen ꝛc. anzugeben, jedoch ſollen dieſe Zeichen ſo genau als möglich der Form getreu bleiben, welche die Natur ſelbſt zu ihrer Abbildung bezeichnet, und je kleiner der Maßſtab iſt, deſto mehr ſollen die Gegenſtände von einander unterſchieden werden. Nur bei Landkarten finden noch allgemein conventionelle Zeichen ſtatt der Bilder Anwendung. Man bedient ſich bei der Situationszeichnung entweder ſchwarzer Tuſche auf weißem Papier, oder auch gewiſſer einfacher Farben zur Unterſcheidung einzelner Gegenſtände. Nur bei einigen Partien iſt es auch erlaubt, verſchiedene Gegenſtände durch Schatten gehörig von einander zu trennen. Uebrigens iſt es nicht nur nicht überflüſſig, ſondern ſogar höchſt nothwendig, ſich wenigſtens die Grundbegriffe der Figurenzeichnung zu verſchaffen, ehe man zur Erlernung der Situationszeichnung ſchreitet, da jene das Grundprincip aller zeichnenden Kunſt in ſich ſchließt, und das Auge in Rückſicht auf richtige Proportion am meiſten dadurch geübt wird; eine Eigenſchaft, die bei der Situationszeichnung unentbehrlich iſt.

Sitz oder Lage der Accorde (Muſ.), zeigt die eigenthümliche Lage der Accorde und die Stufen an, auf welchen ſie meiſtens vorkommen. Die Harmonie läßt ſich in gewiſſe Regeln bringen, und kann ſyſtematiſch gelehrt werden, aber gewöhnlich haben die Theoretiker das Maß überſchritten, und durch allzu gehäufte Vorſchriften die Fantaſie getödtet.

Skaldenpoeſie begreift die Lieder und Geſänge der Völker ſkandinaviſchen Urſprungs, ihrer alten Sagen, ſo wie die eigenthümliche Proſodie dieſer nordiſchen, zum germaniſchen Sprachſtamm gehörenden, beſonders der isländiſchen Dichtkunſt. Die Skalden, eine Art wie die celtiſchen Barden, hatten eine eigene reiche Bilderſprache, die ſich auf die Edda gründete, eigene Mythen ꝛc. Herder hat mehre Skaldenlieder mit Glück überſetzt. In der neueſten Zeit haben ſich in dieſem Gebiete Rask, Müller und Legis bemerkbar gemacht.

Skiagraphie (vom Griech.), die Kunſt der rechten Vertheilung von Schatten und Licht, auch für Schattenriß; ſ. d.

Skizze (vom ital. schizzo, ein Spritzfleck; bildende Kunſt), Entwurf, doch mehr als bloße flüchtige Anlage, beſonders in der Malerei und in den bildenden Künſten, wo in der Skizze die Hauptpuncte der Compoſitionen enthalten ſind; daher die Skizzen großer Meiſter ſo intereſſant und lehrreich erſcheinen, weil der ganze Gang des Genies darin ſichtbar wird; das Feuer der Erfindung, der erſte begeiſterte Gedanke, der eigentlich ſchaffende Geiſt in ſeiner friſcheſten Thätigkeit darin waltet; daher es auch von großem Nutzen iſt, die Skizzen eines Raphael's, Vandyk's, Rubens u. A. mit ihren ausgeführten Gemälden zu vergleichen, um zu ſehen, in wie weit der Künſtler ſeiner erſten Idee in Hinſicht auf Compoſition, Colorit ꝛc. treu geblieben iſt. So bewahrt z. B. die kaiſerliche Gallerie in Wien die intereſſante Skizze von Rubens herrlichem Gemälde: »die Wunder des heil. Ignaz,« in einem und demſelben Zimmer mit dem berühmten Originale. In gewiſſer Hinſicht ſind die Skizzen den Modellen in der plaſtiſchen Kunſt zu vergleichen, nur daß bei Ausführung von Gemälden mehr Freiheit Statt findet, weßhalb es auch unendlich ſchwierig, ja faſt unmöglich iſt, Skizzen, welche irgend ein geſchickter Künſtler unausgeführt hinterlaſſen hat, in deſſen Geiſte auszuarbeiten. Auf die techniſchen Mittel zur Verfertigung einer Skizze kommt es ſo genau nicht an, man kann ſich zu dieſem Zwecke der Kohle, des Bleiſtiftes, der Feder, des Pinſels ꝛc. bedienen. Skizzen von größern Gemälden werden jedoch ſtets mit dem Pinſel entworfen, und auch die Farbentöne und Schattirungen flüchtig angegeben.

Skolie (griech., Poetik), Tiſch- und Trinklied der Griechen, meiſt fröhlicher Rundgeſang, Wein und Liebe beſingend in kurzen Strophen und im leichten gefälligen Rhythmus; doch gab es auch feierliche Skolien ernſten Inhalts. Jetzt bezeichnet man damit bloß kleine heitere Trinklieder.

Skorzirt (ital., Mal.), verkürzt, Darſtellung im verjüngten Maßſtabe, hauptſächlich der Figuren und Glieder; ſ. Verkürzung.

Smorzando, gleichbedeutend mit Diminuendo; ſ. d.

Soccus (lat.), niedriger Schuh oder bloße Sohle, im Gegenſatze des tragiſchen Kothurnus (ſ. d.); Attribut der komiſchen Muſe, und metaphoriſch für niedrigen Stil wie für Komödie überhaupt.

Sockel (Bauk.) ſ. Zocke.

Söller (Bauk.), ſo viel wie Altan; ſ. d.

Sol (Muſ.), nennen die Franzoſen und Italiener den Ton g.

Solfeggio (ital., Muſ.), von den Guido'ſchen Benennungen der Noten sol fa, ſind kürzere oder längere Muſikſtücke für Geſang, meiſtens mit Begleitung des Fortepiano oder bezifferten Baſſes. Sie dienen zu einem doppelten Zwecke. Anfänger ſingen ſie, indem ſie dabei die Noten nennen, ſei es nun auf deutſche Art mit c d e f u. ſ. w., oder auf italieniſche mit do, re, mi, fa. Dieſe Uebung, wenn ſie lange fortgeſetzt und zweckmäßig geleitet wird, ſo daß man dabei auch auf Stimmenbildung Bedacht nimmt, iſt von größtem Nutzen und jeder andern vorzuziehen, wenn es ſich um Kenntniß der Noten und Intervalle, des Taktes und der Intonation handelt. Damit ſollte eigentlich jede muſikaliſche Erziehung beginnen, der Zögling möge ſpäter zum Sänger, zum Inſtrumentaliſten oder zum Componiſten gebildet werden. Der zweite Zweck der Solfeggen iſt, zur Bildung der Stimme zu dienen. Sie werden dann vocaliſirt, das heißt, auf den drei Selbſtlautern a, e oder o, beſonders aber auf erſterem, abgeſungen, und müſſen ſo eingerichtet ſeyn, daß alle Stellen, wo Athem geſchöpft oder aufgefriſcht wird, angezeigt ſind, nebſtbei in zunehmender Schwierigkeit alle Verzierungen des Geſanges, als Vorſchläge, Läufe, Triller vorkommen.

Solmiſation, ſolmiſiren (Muſ.), von sol mi, die Noten nennen, indem man ſie ſingt. Guido theilte die Tonleiter in Hexachorde ein, wie c d e f g a, oder nach ſeiner Bezeichnung: ut, re, mi. fa, sol, la, der halbe Ton e f lag unabänderlich zwiſchen der dritten und der vierten Stufe, und dieſe Benennungsart wurde auf alle Tonarten angewendet, das zu Mutationen oder zu Verwechslungen der Silben Anlaß geben mußte, ſo bald der Umfang des Hexachordes von der Melodie überſchritten wurde; daher die zum Theil noch beibehaltenen Benennungen von c la, g sol, sol re, re sol, sol ut u. ſ. w. Während deſſen ſchritten die practiſchen Muſiker weiter als die, in ihrem Griechenthum befangenen, Theoretiker; man erfand das si oder h, das Octavenſyſtem verdrängte die Hexachorde, und die heutige Muſik entſtand. Indem nun die Italiener und Franzoſen die ſieben Töne der Tonleiter mit ut oder do, re, mi, fa, sol, la, si bezeichneten, nah-

men die Belgier die Bocediſation an, und bedienten ſich der Silben bo, ce, di, ga. lo, ma, ni; Graun ſchlug da, me, ni, po, tu, la, be, die ſogenannte Damenisation vor, und in Deutſchland blieb man bei c d e f g a h, die ſich freilich zum Solfeggiren weniger eignen, als die italieniſchen Silben, dafür aber die kurze Bezeichnung der Kreuze und Be durch beigefügte is und es darbieten.

Solo (ital., Muſ.), eingebürgerte italieniſche Benennung, welche ſowohl allein, als in mehren Zuſammenſetzungen angewendet wird. Allein ſtehend bedeutet Solo einen größern oder kleinern Theil eines Tonſtückes, der von einer concertirenden Stimme oder einem obligaten Inſtrumente vorgetragen wird. So nennt man die verſchiedenen melodiſchen Sätze eines Concertes, die von dem Virtuoſen geſpielt werden, die Solos, und zwar das erſte, zweite u. ſ. w. So heißt man Solo in einem Enſembleſtücke alle Stellen, die von einer Singſtimme geſungen werden, ſo gibt es in Symphonien, Ouverturen u. ſ. w., Oboe-, Flöten-, Horn- u. a. Solos. Solo wird auch zuweilen im abſoluten Sinne als Concertſtück gebraucht. Steht dieſer Ausdruck auf einer Geſang- oder Orcheſterſtimme, ſo bedeutet er, daß dieſe Stimme obligat iſt, und eine oder mehre Stellen allein vorzutragen hat; z. B. Soprano solo, Flauto solo u. ſ. w. Auch bezeichnet man mit solo oder soli jene Stellen in den Orcheſterſtimmen, die allein zu ſpielen und obligat ſind, wendet jedoch das Plurale nur da an, wo zwei Inſtrumente gleicher Gattung, z. B. zwei Clarinetten, die obligate Melodie zu ſpielen haben. Dieſe Vorſicht iſt bei der Unaufmerkſamkeit der meiſten Orcheſterſpieler lobenswerth, und Tonſetzer, welchen an der guten Aufführung ihrer Werke gelegen iſt, ſollen ſie nicht vernachläßigen. Auch in den Begleitungsſtimmen der Concerte ſteht das Wort solo, ſo oft die Principalſtimme eintritt, damit theils die Ripienſtimmen ſchweigen, theils die Begleitenden ſich dem Concertſpieler durch Ton und Vortrag anſchmiegen. Das Wort Solo kommt auch in folgenden Zuſammenſetzungen vor: Soloſänger, derjenige, der in Arien oder Enſembleſtücken allein ſingt, zur Unterſcheidung von dem Chorſänger, der nur mit mehren zugleich ſeine Ripienſtimme vorträgt; Soloſpieler, derjenige, der im Orcheſter die Solos ſpielt, ebenfalls zum Unterſchiede von den Ripieniſten. So hat man in den großen Orcheſtern Soloſpieler für die Violine-, Oboe-, Horn-, Clarinette- u. a. Solos, welche nicht im Tutti mitwirken, außer höchſtens um ſich etwas einzuſpielen, und nur im Solo glänzen, eine lobenswerthe Einrichtung, denn ſo behalten ſie ihre ganze Kraft, die ſonſt an den Ausfüllungsſtimmen verſchwendet wird. Soloſtimme, Solopart, Solopartie, jene Stimmen, die obligat und von einem Einzigen vorgetragen werden; z. B. die Soloſtimmen in einem Ora-

torium, in einer Cantate u. ſ. w. — (Tanzk.) Ein von einer Perſon allein ausgeführter Tanz, wo der Tänzer natürlich die größte Gewandtheit produciren kann.

Solöcismus (lat., Rhet.), eigentlich grammatiſcher Ausdruck für Fehler gegen die Sprachrichtigkeit, Form und Verbindung der Perioden. Vergl. Barbarismus.

Sol re, Re sol, Sol ut ſ. Solmiſation.

Sonate (ital., Muſ.), ein Tonſtück für ein Inſtrument mit oder ohne Begleitung eines oder zwei anderer Inſtrumente. Sie beſteht aus zwei, drei, vier, höchſtens fünf Sätzen von verſchiedenem Charakter, und iſt eigentlich eine Symphonie im Kleinen. Bei Sonaten für ein Saiten- oder Blasinſtrument iſt meiſtens die Begleitung eines Violoncelles, einer Viola oder eines Secundes unentbehrlich; für Harfe und vorzüglich für Fortepiano hat man Sonaten ohne Begleitung geſchrieben und Beethoven lieferte Meiſterwerke in dieſer Gattung.

Sonatine, kleine, leichte Sonate für Anfänger, eben ſo verſchieden wie die Sonate ſelbſt.

Sonett (ital. sonetto, von sonare, klingen; Poetik), Klang- oder Klinggedicht, zur lyriſchen Dichtungsform gehörend, hat das Sinnige, Tiefgefühlte als inneres Element, und zeichnet ſich hauptſächlich dadurch aus, daß die darin ausgeſprochene Idee in ſich ſelbſt abgeſchloſſen, vollendet daſteht. Das Sonett iſt ein in einem eigenen Rahmen eingefaßtes Gemälde, und iſt daher nur dann gelungen, wenn, wie Bürger, ſelbſt Meiſter und Wiederherſteller des deutſchen Sonettes, es charakteriſirt, ſein Inhalt ein kleines, volles, wohl abgerundetes Ganzes iſt, das kein Glied merklich zu viel oder zu wenig hat, dem der Ausdruck überall ſo glatt und faltenlos als möglich anliegt, ohne jedoch im mindeſten die leichte Grazie ſeiner hin- und herſchwebenden Fortbewegung zu hemmen. Es muß aus der Seele, es muß von Zunge und Lippen gleiten, glatt und blank, wie der Aal, welcher der Hand entſchlüpfend auf dem bethauten Graſe ſich hinſchlängelt. Wenn man verſuchte, das gute und vollkommene Sonett in Proſa aufzulöſen, ſo müßte es einem ſchwer werden, eine Silbe, ein Wort, einen Satz aufzugeben oder anders zu ſtellen, als alles das im Verſe ſteht. Ja ſogar die überall äußerſt richtig voll und wohl tönenden Reimwörter müſſen nicht nur irgendwo im Ganzen, ſondern auch gerade an ihren Stellen, um des Inhaltes willen, unentbehrlich ſcheinen. Dieſe geſonderte Rundung und Abgeſchloſſenheit, ſo wie der Mechanismus desſelben, erſchweren nun allerdings die Aufgabe, zumal wenn jede Zeile einen neuen Gedanken enthalten, die Gegenſätze hervortreten, jede Strophe als geendigt erſcheinen, doch im Zuſammenhange mit dem Folgenden ſtehen, am Ende des zweiten Quartetts aber auch ein Ruhepunct des Ge-

dankens eintreten, das Gefühl und die Betrachtung ſteigen, und das ebenmäßige Ganze epigrammatiſch ſchließen ſoll. Boileau meinte daher ſchon: Un sonnet sans défaut vaut seul un long poëme. Es beſteht aus je zwei in einander verſchlungenen Quartetten und Terzetten, wovon die erſten nur zwei, die letztern aber drei Reime enthalten. Das ganze Sonett umfaßt demnach vierzehn Verſe, die bei den Italienern durchaus eilfſilbige Jamben ſind, bei den Deutſchen mit männlichen und weiblichen Reimen wechſeln, oder auch aus lauter weiblichen Reimen zu beſtehen pflegen. Die Versart iſt meiſtens jambiſch, aber auch trochäiſch und ſelbſt daktyliſch, mit verſchiedener Füßezahl. Die zierlichſte Art der Reimſtellung iſt in den beiden Vierlingen a b b a, in den beiden Dreilingen c d e; doch findet man — beſonders für den letztern Fall — auch verſchiedene andere Reimſtellungen. Das anakreontiſche Sonett beſteht aus kurzen, meiſt achtſilbigen Verſen, das geſchweifte Sonett aus einem Anhang von einer oder mehren Terzetten. Vierzehn zu einem Ganzen verbundene Sonette mit gleich verſchlungenen Reimen, oder in welchen jedes Sonett mit dem Endreime des frühern beginnt, heißen Sonettenkranz. Sehr viele italieniſche und nach ihnen deutſche Dichter haben in Sonetten die Form und Beſtimmung des Sonettes angegeben; folgender Weiſe A. W. Schlegel:

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und ſtelle ſie getheilt in gleichen Reihen,
Daß hier und dort zwei, eingefaßt von zweien,
Im Doppelchore ſchweben auf und nieder.

Dann ſchlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechſelnd, jegliches von dreien;
In ſolcher Ordnung, ſolcher Zahl gedeihen
Die zarteſten und ſtolzeſten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Weſen dünket,
Und Eigenſinn die künſtlichen Geſetze.

Doch, wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Gränzen,
Und reines Ebenmaß der Gegenſätze.

Goethe macht auf die Mängel des Sonetts in folgendem Sonette aufmerkſam:

Sich in erneutem Kunſtgebrauch zu üben,
Iſt heil'ge Pflicht, die wir dir auferlegen.
Du kannſt dich auch, wie wir, beſtimmt bewegen,
Nach Tritt und Schritt, wie es dir vorgeſchrieben.

Denn eben die Beſchränkung läßt ſich lieben,
Wenn ſich die Geiſter gar gewaltig regen;
Und wie ſie ſich denn auch geberden mögen,
Das Werk zuletzt iſt doch vollendet blieben.

So möcht' ich ſelbſt in künſtlichen Sonetten,
In ſprachgewandtermaßen kühnem Stolze,
Das Beſte, was Gefühl mir gäbe, reimen;

Doch weiß ich hier mich nicht bequem zu betten,
Ich ſchneide ſonſt ſo gern aus ganzem Holze,
Und müßte nun doch auch mitunter leimen.

Provençaliſchen Urſprungs, wurde das Sonett dann in Italien heimiſch, wo ihm Petrarca, durch Schmelz und Wohllaut als oberſtes Muſter in dieſer Form giltig, die höchſte Vollendung gab. In Frankreich wurde es nie in ſeiner höhern Bedeutung erkannt, blieb hohles Formenſpiel. Howard Graf Surrey verpflanzte es zuerſt nach England, aber das ſüdliche Product hatte kein Gedeihen, ſelbſt die 154 Sonette Shakeſpeares, wie Miltons Arbeiten in dieſem Genre, können weder in Stoff noch Form mit den italieniſchen rivaliſiren. In Spanien haben ſich Boscan, Garcilaſſo de la Vega, Mendoza und L. de Alloa darin ausgezeichnet. Unter den ältern deutſchen Dichtern verſuchten ſich darin Opitz, Flemming, Gryphius, Wekherlin, und eine Unzahl unglücklicher Poeten, die das Weſen des Sonetts im bloßen Klange zu finden vermeinten, bis es auf lange Zeit verſtummt, durch Bürger geweckt, vorzüglich durch A. W. Schlegel gehoben, dann an Tieck, Novalis, Rückert, Platen u. A. tüchtige Bearbeiter fand.

Sonometer (Muſ.), Tonmeſſer, Monochord, auch ein von Mortu erfundenes Inſtrument, um vorgeblich die Muſik der Alten zu erklären.

Sopran (vom Ital., Muſ.) ſ. Discant.

Sopraniſt, Sopraniſtin (Muſ.), Knabe, Sängerin, welche den Sopran ſingen. Man bedient ſich dieſes Ausdrucks auch als einer höflichen Umſchreibung für das Wort Caſtrat; ſ. d.

Sordine (ital., Muſ.), der Dämpfer, kleines Inſtrument von Holz, Elfenbein oder auch von Metall, das auf den Steg der Violinen, Violen und Violoncelle geſteckt wird, ohne jedoch die Saiten zu berühren, und dazu dient, den Ton zu dämpfen. Selten angewendet, iſt dieſe Veränderung von großer Wirkung. Man kann auf ähnliche Weiſe den Ton faſt aller Inſtrumente dämpfen, die Oboe durch einen kleinern Becher oder durch Baumwolle, die man in die Stürze ſteckt, die Clarinette eben ſo, das Horn durch eine Kugel von Pappe, die Trompeten haben eigene Sordinen von Holz, die ihnen aber einen unangenehmen, näſelnden Ton geben, die Pauken werden mit einem Tuche bedeckt, was oft effectvoll iſt, die Fortepianos haben ein eigenes Pedale, um den Ton zu dämpfen; wenn man aber die Bogeninſtrumente und Pauken ausnimmt, ſo iſt dieſes Mittel im Ganzen nur ein Noth-

behelf und entbehrlich, ſo bald die Orcheſterſpieler piano zu ſpielen verſtehen. Die Ausdrücke sordini, con sordini, senza sordini, oder si levano i sordini zeigen an, wann man die Sordinen aufſtecken, wann ſie wegnehmen ſoll.

Sordo, gedämpft, z. B. Violino sordo, gedämpfte Violine, ſelten für Volino con sordini.

Sospir (ital., Muſ.), Seufzer, Viertelpauſe, weil man während derſelben Athem fängt. Man bezeichnet auch mit dieſem Ausdrucke alle kleinern Pauſen.

Sostenuto, mit getragenem Tone, Bezeichnung des muſikaliſchen Vortrags und Zeitmaßes, die dem erſten mehr Breite und Gewicht, dem letztern eine langſamere Bewegung gibt.

Sotto voce (ital., Muſ.), eigentlich unter der Stimme, das heißt, leiſe und gedämpft, damit die Hauptſtimme hervortreten könne; eine bei Begleitungs- und Chorſtimmen gebräuchliche Bezeichnung, deren man ſich indeſſen auch im abſoluten Sinne ſtatt des Piano bedient. Man ſagt auch: Ottava sotta, in der untern Octave.

Soubrette (franz., Theat.), Zofe, daher in der Theaterſprache für das untergeordnete Rollenfach ſchelmiſcher Kammermädchen.

Souffiten (Theater), die von einer Couliſſe zur andern quer übergehenden Streifen, eine Zimmerdecke oder den Himmel der Decoration darſtellend.

Souffleur (franz., Theater), Einbläſer; die bekannte in einem eigenen Kaſten vor dem Proſcenium ſitzende Perſon, der Nothhelfer aller Schauſpieler, die ſchlecht memoriren, da er die zu ſprechenden Worte der Rolle leiſe zuſliſtert, und ſo dem wankenden Gedächtniß zu Hilfe kömmt. Auf den Souffleur ſpielen, heißt daher ſo viel, als die Rolle gar nicht gelernt haben, was eben keine ſeltene Erſcheinung iſt. Die Hauptaufgabe des Souffleurs iſt, von dem Schauſpieler gehört, und von dem Publicum nicht gehört zu werden.

Souterrain (franz., Bauk.), die ausgebauten halb unterirdiſchen Räume, worin die Gänge kleiner Zimmer für die Dienerſchaft, die Küche u. dgl. angebracht ſind.

Spaniſche Baukunſt, war in ihrer frühern Eigenthümlichkeit die arabiſch-mauriſche; ſ. Bauart.

Spaniſche Malerſchule ſ. Malerſchule.

Spaniſches Theater. Wenn hier, ſo weit Raum und Anlage dieſes Werkes es geſtatten, vom ſpaniſchen Theater die Rede ſeyn ſoll, ſo kann ſich dieß nur auf Charakter und Form desſelben beziehen, indem die Geſchichte dieſes Literaturzweiges an andern Orten und in genügender Ausdehnung für den Dilettanten

bei Blankenburg, Bouterweck, Wachler u. A. zu finden iſt. Zum Charakter des ſpaniſchen Theaters gehört aber vor allen andern ſeine entſchiedene und vollkommen abgegränzte Nationalität. Es gibt außer dem Theater der Griechen keine Nationalbühne, die ſo ganz aus ſich ſelbſt erwachſen, aus ihren eigenen Wurzeln gediehen wäre. Von nirgend her entlehnt, auf keine andere theatraliſche Erſcheinung fußend, iſt ſie auf heimiſchem Boden entſprungen, aus den Nationalſitten, Geſchichten und Liedern unmittelbar hervorgegangen, und ſtellt dieſe auch auf eine Art und Weiſe dar, wie ſonſt nirgendwo zu finden. Dieſe Nationalität hat ſich ſo ganz und gar der ſpaniſchen Theaterdichter bemächtigt, daß ſie in einzelnen Hervorbringungen bis zur äußerſten Spitze gediehen, und wie natürlich in Caricatur übergeht. Denn ſelbſt da, wo ihre Dichtung in fremde Regionen hinüberſpielt, andere Völker und Sitten, Geſchichte und Fabel zur individuellen Anſchauung bringen ſollte, ſteht und ſpricht der ſpaniſche Ritter unverändert als Grieche und Römer, als mythologiſche Perſon eben ſo, wie als Bewohner des hohen Nordens. Von dieſer bis ins Aeußerſte getriebenen Idealiſirung der Nationalanſchauung iſt ſelbſt der beſonnenſte und feinſte dramatiſche Dichter Spaniens, Calderon, nicht frei zu ſprechen. Sein Coriolan in Las armas de la hermosura, ſein Alexander und Diogenes in Darlo todo, y no dar nada, ſind durch und durch verfehlte Erſcheinungen, die in geſpreizter Ritterlichkeit eher die Parodie, als die wahre Darſtellung römiſchen und griechiſchen Heldenthums veranſchaulichen. Haben wir den Grundtypus des ſpaniſchen Theaters in vollendeter Nationalität angegeben, ſo ergibt es ſich von ſelbſt, daß Religion, Ehre und Liebe die Puncte ſind, um die ſich mit entſchiedenſtem Uebergewichte dieſe Bühne bewegt, und es dürfte ſchwer halten, bei der ausgebreitetſten Bekanntſchaft mit der dramatiſchen Literatur der Spanier, nur ein einziges Werk aufzufinden, in dem nicht um eines dieſer drei Motive die Handlung des Ganzen ſich bewegte. Mit Verherrlichung der Nationalreligion bis in die Geheimniſſe und Feier der Sacramente, mit Darſtellung der Liebe in ihren edelſten und erhabenſten Erſcheinungen, und vor Allem mit einem bis zur ſpitzfindigſten Dialektik ausgeſponnenen Cultus der ritterlichen Ehre, iſt die Nationalbühne der Spanier unausgeſetzt beſchäftigt. Auch hier wird bis zum Uebermaß potenzirt und das äußerſte Ende dargeſtellt, wie ſo viele verfehlte Productionen darthun, die das Leben der Heiligen und dogmatiſche Erörterungen zum Vorwurfe haben, ja ſelbſt der kirchliche Cultus wird in dieſen Kreis gezogen, mit dem hunderte von ſpaniſchen Theaterſtücken auf eine für uns befremdliche Weiſe überfüllt ſind. Die Verwicklungen aber, die aus dem Zuſammenſtoß von Ehre und Liebe entſtehen, ſind es hauptſächlich, die auch nach unſerer gegenwärtigen Anſchauungs-

weiſe die Herrlichkeit des ſpaniſchen Theaters charakteriſiren. Die Anzahl aller hier möglichen Conflicte iſt dem Scharfſinne der ſpaniſchen Dichter nicht entgangen, und ſo iſt eine Fülle von Productionen entſtanden, in denen Ehre und Liebe die einzigen Hebel der wahren Handlung ſind, die ans Unglaubliche gränzt. Freilich ſind nicht alle dieſe Dichtungen von gleichem oder auch nur einigem Werthe, indeſſen iſt des Trefflichen ſo viel da zu finden, daß der Spreu ohne Groll bei Seite gethan und überſehen werden kann. Daher das Intriguenluſtſpiel in Spanien die vollendetſten Meiſterwerke in großer Zahl aufzuweiſen hat. Italiener, Franzoſen und Engländer haben dieß hinlänglich erkannt, indem ſie aus dieſer reichen Fundgrube geſchöpft, und viele der vorzüglichſten Luſtſpiele der genannten Nationen ſind nichts als Ueberſetzungen oder Bearbeitungen ſpaniſcher Schauſpiele. Mit der Feſtſtellung, wie das ſpaniſche Theater aus den höchſten Intereſſen der Menſchheit, aus Religion, Liebe und Ehre ſeine Motive wählt, iſt auch die höchſte Bedeutung dieſer Bühne vindicirt, und kann ihr wohl vorzugsweiſe das Epitheton der poetiſchen mit vollem Grunde zuerkannt werden. Bei der großen Maſſe von ſpaniſchen Theaterſtücken, von denen gar viele die wunderlichſten Fratzen auf eine faſt alberne Art behandeln, iſt doch kein einziges zu nennen, welchem wenigſtens das Streben nach poetiſcher Bedeutung mangelte; nirgends tritt die Handlung in den Kreis des Gemeinen. Die Plackerei der Alltäglichkeit iſt dieſer Bühne vollkommen fremd, und ein Schauſpiel, in dem es ſich um einen Caſſendefect, um das Bedürfniß einiger hundert Thaler, einen geſtohlenen Silberlöffel handelte, iſt im Bereiche des ernſten oder komiſchen Schauſpiels der Spanier nirgends zu finden. Selbſt da, wo die niedern Intereſſen des Lebens hervortreten, wie z B. in Dineros son calidad (Geld iſt Würde), von Lope de Vega, iſt die Armuth in ihrer tragiſchen Bedeutung aufgefaßt, und erhebt die Handelnden, ſtatt ſie zu erniedern. Auch die Sittlichkeit iſt ein hoher Glanzpunct dieſer Bühne; wo Liebe und Ehre ſich gegenſeitig tragen und ſtützen, kann die gemeine Liederlichkeit, wie in ſo vielen unſerer neueſten dramatiſchen Productionen, nicht aufkommen, noch weniger als ſchön oder vorzüglich dargeſtellt werden. Daher man wohl nicht ſo leicht ein ſpaniſches Schauſpiel finden wird, wo, wie in einigen deutſchen Bühnenſtücken, die Untreue, der Ehebruch mit weinerlicher Sentimentalität ſich umhüllen, um poetiſch zu erſcheinen, noch, wie in der neueſten dramatiſchen Schule der Franzoſen, dieſe Dinge als reiner Spaß zum Gelächter, oder als falſcher Pathos zur Apotheoſe dem Publicum vorgeſtellt werden. Wo die gemeine ſinnliche Liebe als Hebel der Handlung erſcheint, tritt ſie auf der ſpaniſchen Bühne mit voller brutaler Kraft auf, als ein Laſter gegen Gott und Menſchen gleich ſündigend, und

der Strafe oder der Buße verfallen; wie auf unvergleichliche Weiſe in Molino's großartigem El burlador de Sevilla (der Spötter von Sevilla, unſer Don Juan), oder in Calderon's wunderbarer Andacht zum Kreuze, in deſſen Richter von Zalamea, ſo wie in Roberto el Diablo von Viceno; beiläufig geſagt, ohne gerade vorzüglich zu ſeyn, doch noch ein viel beſſeres Schauſpiel, als all' die Komödien, die aus dem alten Volksbuche mit grober Art in neueſter Zeit gezimmert wurden. Schon dadurch, daß kein ſpaniſches Theaterſtück ſeit Lope de Vega anders als im poetiſchen Gewande, alſo in mehr oder minder vollendeter metriſcher Form, geſchrieben wurde, beurkundet ſich das Streben nach poetiſcher Erhebung, und der albernſte Spaß des Gracioſo wird durch die gebildetere Form gemildert. Dieß die innere Weſenheit des ſpaniſchen Theaters, obgleich nur im kurzen Umriſſe; nun auch einige äußere Differenzen, die dieſer Bühne eigen. Die Spanier unterſcheiden nicht zwiſchen Trauerſpiel und Luſtſpiel, jedes Theaterſtück heißt Comödia (im Druck gewöhnlich comoedia famosa oder gran comoedia). Bloß das Drama los siète infantes de Lara von Hurtado Velardo hat die Ueberſchrift gran tragoedia. Jedes dieſer Stücke iſt in drei Acte eingetheilt (blos Calderon's opernhaftes Luſtſpiel: El jardin de Falerina, hat zwei Acte). Dieſe Acte heißen Jornada (Tagreiſe oder Tagwerke), und der letzte ſchließt gewöhnlich mit einer kurzen Anrede an das Publicum, die um Beifall oder Nachſicht bittet. Ferner iſt der Gracioſo, die luſtige Perſon, eine feſtſtehende Erſcheinung in allen ſpaniſchen Theaterſtücken, er fehlt in keinem derſelben, auch in dem tiefſt tragiſchen nicht; er ſtellt die Parodie der Handlung vor, und ergießt ſich in größtentheils ſehr ungeſalzenen, komiſchen Betrachtungen über die ernſten Perſonen des Stückes. Schlegel nennt den Gracioſo den luſtigen Bedienten. Dieſe Benennung iſt jedoch zu eingeſchränkt, denn der Gracioſo iſt nicht immer ein Bedienter, doch meiſt aus den untern Ständen; gewöhnlich iſt er reflectirend, und den Gang der Handlung mehr aufhaltend als fördernd. Moreto gebührt unſtreitig das Lob, den Gracioſo in die Handlung unmittelbar eingreifend dargeſtellt, ja ihn gewiſſermaßen zum Träger des ganzen komiſchen Elements ſeiner Luſtſpiele erhoben zu haben (vergl. Gracioſo). Vom Gracioſo unterſcheidet ſich der Figuron, er iſt gewöhnlich aus den höhern Ständen, ein Geck, Tölpel, Glücksritter, wie Don Diego in Moreto's El lindo Don Diego (der ſchöne Diego). — Wie bereits oben bemerkt, ſind alle dramatiſchen Productionen der Spanier metriſch abgefaßt. Vor Lope de Vega war dieß nicht durchgängig der Fall. Der heitere Lope de Runda, Dichter und Schauſpieler zugleich, hat in Proſa geſchrieben. Die vier uns bekannten Luſtſpiele dieſes genialen Vorgängers Lope de Vega's, unter welchen die Donna Armelina voll ächter Komik iſt,

ſind in ſchöner, klarer und gebildeter Umgangsſprache abgefaßt, an der ſo mancher unſerer Proſaiker ein würdiges Beiſpiel zur Nachahmung fände, und den deutlichſten Unterſchied zwiſchen edler Natürlichkeit des Dialogs und roher Pöbelſprache auf der Bühne gründlich ſtudiren könnte. Von Lope de Vega hört jedoch der Dialog in der Proſa auf, und ein mehr oder minder künſtliches oder gekünſteltes Metrum erſetzt deſſen Stelle; doch ſind die vierfüßigen Trochäen mit vollſtändiger Aſſonanz (Redondillas), die das ſpaniſche Drama von der Volksromanze entnommen, die Grundlage des Dialogs, in den dann der Dichter andere gereimte lyriſche Formen nach Bedürfniß einwebt. Am kunſtreichſten, mannigfaltigſten und zierlichſten iſt auch hierin der große Meiſter Calderon. Als Schema, nach dem die Schauſpiele der Spanier naturgemäß eingetheilt werden können, dürften ungefähr folgende zehn Claſſen aufgeſtellt werden. 1) Schauſpiele aus der ſpaniſchen Geſchichte und Sage. Die Maurenkämpfe, die innerlichen Zwiſte der kleineren Fürſtenthümer aus der Zeit vor Ferdinand dem Katholiſchen, die Heldenthaten Einzelner, der hohe Ruhm ganzer Familien begeiſterte viele Dichter, und ſo entſtanden hiſtoriſche Schauſpiele, deren Verfaſſer zwar nicht in dem Sinne, wie die neuere Schule von Shakeſpeare's mißverſtandenem Vorgange will, die Geſchichte mit ängſtlicher Treue auf der Bühne interpretirten, doch mit ächter Vaterlandsliebe einzelne Momente aus der Geſchichte Spaniens vornahmen, und zum Ruhme des Vaterlandes bearbeiteten. Hierher gehören vorzugsweiſe: der Cid von Guillon de Caſtro, nach dem größtentheils Corneille ſein berühmtes Trauerſpiel geſchrieben; von Lope de Vega mehr als hundert Stücke, wie aus Lord Holland's Verzeichniß erſichtlich; eine große Anzahl Schauſpiele von Calderon, Guevara, Roxas ꝛc. 2) Schauſpiele aus der Geſchichte und Sage fremder Länder. Dieſe Productionen ſind, wie erwähnt, höchſt willkürlich nach ſpaniſcher Nationalſitte behandelt, und ſelten von beſonderem Werthe, wie z. B. Montalbans Eſſer ꝛc. (La tragoedia mas lastimosa), Calderons Zenobia ꝛc. 3) Schauſpiele aus dem Sagenkreiſe und den Ritterromanen. Hierher gehören viele ſchöne Dichtungen Calderon's, wie ſeine Brücke von Mantible, Argenis und Poliarco, nach dem gleichnamigen politiſchen Romane, ferner Matos Fragoſo's Feſtſpiel El mejor Par de los Doze (der beſte der zwölf Pairs) ꝛc. 4) Mythologiſche Feſtſpiele. In dieſen ſteht Calderon unübertroffen da, ſein Ni Amor se libra de Amor (auch Amor muß lieben, — Amor und Pſyche), ſeine Statue des Prometheus, ſein Perſeus und Andromeda übertreffen alles, was in dieſer Gattung bei allen Nationen geleiſtet wurde. Was Lope de Vega, Solis, Roxas in dieſer Art geliefert, verſchwindet gegen dieſe bis zur höchſten Vol-

lendung geſteigerten Dichtungen. 5) Heiligenſchauſpiele. Dieſe beſitzt das ſpaniſche Theater in Unzahl, von ſehr ungleichem Werthe. Mit beſonderem Eifer hat König Philipp IV. dieſe Dichtungsart cultivirt, es finden ſich viele dramatiſche Legenden, die von ihm gedichtet ſind, mit der Bezeichnung: de un ingenio de la Corte, wie z. B. El falso nuncio de Portugal, El Capuchino espagnol ꝛc. Auch Lope de Vega hat hier Vorzügliches geliefert, ſein Animal profeta (die Legende vom heil. Julian) iſt eine gelungene Dichtung mit draſtiſchem Effecte; Moreto's Leben des heil. Alexius, ſeine Siete dormientes y mas dichosos hermanos (die ſieben ſchlafenden und glücklichſten Brüder), ſind wunderbare Conceptionen, wo in dem Letzteren ſogar das Jeſuskindlein die Bühne betritt. Calderon's wunderbarer Magus, das Fegefeuer des heil. Patricius, ſind auch in Deutſchland bekannt und bewundert. Hierher gehören auch gewiſſermaßen Schauſpiele mit dem Stoff aus dem alten Teſtamente, Calderon's Abſalon, König Philipp IV. Complir le à Dios la palabra (Gott ſein Wort halten — Jephta). Guevara's Schönheit der Rahel, in zwei Theilen, ſind beſonders zu nennen. 6) Schauſpiele, die Valentin Schmidt mit Recht ſymboliſche nennt. Das Leben ein Traum, die Tochter der Luft, ſind das Höchſte, was in dieſer Art die ſpaniſche Bühne beſitzt. Vergebens ringen alle ſpaniſchen Dichter mit Calderon um den Kranz in dieſer Gattung. Moreto's Hasta el fin mada es dichoso (bis an's Ende iſt Niemand glücklich), El mejor amigo el muerto (der Todte, der beſte Freund), von Roxas und Velmonte (es war in Spanien, wie gegenwärtig in Frankreich, nicht ſelten, daß zwei, drei Dichter ſich zur Bearbeitung eines Schauſpieles verbanden) ſind, wie viele Andere, nur ſchwache Nachklänge des hohen Geſanges der Calderon'ſchen Muſe. 7) Heroiſche Schauſpiele. In dieſen tritt der ſpaniſche Nationalcharakter am lebendigſten hervor; ſie behandeln größtentheils den Conflict der Liebe mit den Ritter- und Unterthanspflichten. Ein ſchönes Beiſpiel in dieſer Gattung haben wir in Lope de Vega's Stern von Sevilla; bis auf die äußerſte Spitze iſt die Idee getrieben und dargeſtellt in Calderon's Amigo Amante y Leal (Fürſt, Freund, Frau, nach Malsburg's Ueberſetzung). 8) Intriguenſtücke. In der Kunſtſprache heißen ſie Degen- und Mantelſtücke, nach der Tracht, in der ſie geſpielt wurden. Sie ſind die eigentlichen Converſationsſtücke der Spanier, voll lebendiger, oft verworrener Handlung, und haben den ſpätern Dichtern aller gebildeten Nationen vielfachen Stoff zu ihren Luſtſpielen geliefert. In dieſem Genre ſteht Moreto würdig neben Calderon, iſt aber von den Franzoſen ſo häufig, wie die meiſten ſpaniſchen Luſtſpieldichter, benützt worden, daß wenig Neues mehr bei ihm zu finden. Antonio Solis hat nicht minder

[illegible]

Ruhm im Intriguenſpiel erworben; El amor al uso (die Liebe nach der Mode), iſt in vielfachen Umſtaltungen auf dem Theater heimiſch. Von ihm ſtammt auch urſprünglich die auf dem deutſchen Theater immer gern geſehene Präcioſa, nur iſt ſein Zigeunermädchen von Madrid minder präciös, natürlicher und voll innerer Tüchtigkeit. 9) Poſſen. Bei der Gravität des ſpaniſchen Charakters konnte die durch und durch tolle Laune, die ſich Selbſtzweck ſeyn ſoll, wohl nicht recht gedeihen, daher es nur wenige dergleichen Stücke geben mag. Calderon's Cephalo y Pocris und Durandarte y Belerma, von dem wahrſcheinlich pſeudonymen Guillen Pierres, gehören ganz der Parodie an. 10) Die Loas ſind kleine Vorſpiele; Entremeses, Zwiſchenſpiele; Saynetes, Nachſpiele mit Geſang und Tanz. Cervantes hat mehre ſehr ergetzliche kleine Stücke dieſer Art geſchrieben; unſer Bettelſtudent iſt urſprünglich ein Product dieſes großen Dichters. Wenn wir die Autos sacramentales (Frohnleichnamsſtücke) hier übergingen, geſchah es größtentheils deßhalb, weil wir ſie für eine Dichtungsart halten, die mit den gewöhnlichen Schauſpielen bloß den Ort ihrer Erſcheinung gemein haben. In dem Auto des Lope de Vega, El nombre de Jesus, fragt die Bäuerin ihren Mann: was iſt ein Auto? worauf dieſer antwortet: ein Schauſpiel zur Ehre und Verherrlichung des heil. Altarſacramentes. Dieß zeigt deutlich, daß dergleichen Dichtungen nicht den gewöhnlichen Theaterſtücken angereiht werden können. Calderon hatte hier den höchſten Schwung erreicht, der für den Dichter möglich. Jedes Wort iſt hier Andacht in der höchſten Bedeutung, und eine höhere Poeſie als Verklärung gibt es ja nicht. — Dieſe Andeutungen über das ſpaniſche Theater beziehen ſich nur auf deſſen frühere Periode im ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhundert. Mit der Herrſchaft der Bourbone in Spanien drang auch der franzöſiſche Geſchmack über die Pyrenäen, die Nationalität erloſch nach und nach bei den neuen Dichtern, und die Nachahmung des nicht verſtandenen Alterthums und darnach geſchraubter franzöſiſcher Muſter wurde in Spanien, wie im größten Theile von Europa, heimiſch, wie dies Comella, der ſpaniſche Kotzebue, und ſelbſt der geprieſene Moratin, der ſogenannte ſpaniſche Moliere, beweiſen; eigenthümlichen Humor entwickelte bloß Ramon de la Cruz y Cano in Saynetes. Ob die neuere Zeit beſſere Geburten hervorzubringen im Stande ſeyn wird, ſteht noch zu erwarten. In Martinez de la Roſa iſt wenigſtens das Streben nach Rückkehr zur alten guten Zeit nicht zu verkennen. Seine Witwe des Padilla iſt voll herrlicher Anklänge aus den ſchönſten Tagen ſeiner vaterländiſchen Bühne.

Sparrung (Bauk.), die Breite oder Weite eines Gebäudes, in welchem die Seitenmauern im Lichten von einander entfernt ſind.

Spaß ſ. Scherz.

Spenceriſche Stanze ſ. Stanze.

Spiccato (ital., Muſ.), eine Art von Staccato, die auf den Bogeninſtrumenten mit der Mitte des Bogens, jede Note auf einen beſondern Bogenſtrich mit großer Leichtigkeit und Schärfe abſtoßend, ausgeführt wird. Sie findet nur im ſchnellen Zeitmaße Statt.

Spillflöte ſ. Gemshorn.

Spinet (ital., Muſ.), veraltetes Claviaturinſtrument mit einem Chor Saiten, die durch Rabenfedern zum Erklingen gebracht wurden. Beim eben ſo veralteten Clavier oder Clavecin befand ſich auch ein Zug, welcher ein drittes Chor Saiten zum Erklingen brachte und Spinetzug hieß.

Spitzbogen (Bauk.) ſ. Bogen.

Spondeus (griech. σπονδή, d. i. die Libation, vermuthlich weil man ſich dieſes ſchweren Fußes in feierlich langſamen Opfergeſängen vorzüglich bediente; Metrik), der Gleichſchritt, Versfuß von zwei langen Silben (— —); z. B.:

— —
Wahrheit.

Die deutſche Sprache hat wenig reine Spondeen, ſie werden meiſt aus zwei Stammwörtern gebildet; z. B.:

— — — —
Waldſtrom, Weinſtock.

Nur ſelten findet man ſelbſt bei den Alten Silbenmaße aus lauter Spondeen zuſammengeſetzt; im Deutſchen klingen ſie gar zu geſucht. Klopſtock hat an ihrer Stelle die im Ueberfluß exiſtirenden Trochäen genommen. Der Spondeus dient daher im Deutſchen nur zur Abwechslung in Verbindung mit andern Verſen, um dem Ganzen einen langſamen, feierlichen Charakter zu geben, was hauptſächlich beim Hexameter der Fall iſt.

Spondeiſche Reime, ſo viel wie ſchwebende Reime; ſ. Reim.

Sporn (Bauk.), ein vom Ufer in den Strom hineinreichender Einbau zur Sicherung des Ufers, auch bei Brücken eine Art Eisbäume.

Sprachgewölbe (Bauk.), ein nach akuſtiſchen Geſetzen auf eine ſolche Art gebautes Gewölbe, daß man an einem Ende deutlich hört, was am andern Ende, wenn auch noch ſo leiſe, geſprochen wird. Die elliptiſche Form iſt hierzu deshalb nothwendig, weil Ellipſen die Eigenſchaft beſitzen, die Schallſtrahlen von einem Brennpuncte zu dem andern zurückzuwerfen.

Springer oder Docken, bei den Clavieren die aufrechtſtehenden Hölzer, in welchen die Stückchen Rabenfedern eingeſetzt ſind, durch welche die Saiten zum Erklingen gebracht werden.

Springlade ſ. Orgel.

Sprüchwörter (Poetik), Lehren der Moral und Klugheit, der Erfahrung entnommen, in kurzen kraftvollen, oft draſtiſch derben Sätzen, gehören eigentlich zu den Gnomen; ſ. d.

Staatsactionen, auch Haupt- u. Staatsactionen (Theat.) hießen beim Beginn des deutſchen Theaters die meiſt extemporirten Stücke, worin Züge aus dem Leben berühmter Helden und Staatsmänner dargeſtellt wurden, und wobei die Hauptmimen, der Tyrannen- und Königsſpieler, oder wie ſie zünftig hießen, der Tyrannen- und der Königsagent, ſich gar gewaltig ſpreizten.

Staccato (ital., zuweilen auch staccatissimo; Muſ.), geſtoßen, abgeſtoßen, muſikaliſche Vortragsbeſtimmung, wodurch angedeutet wird, daß die Töne kurz intonirt und merklich von einander abgeſtoßen werden müſſen; abbrevirt stac. Die Noten, welche geſtoßen werden müſſen, ſind durch kleine ſenkrechte Striche oder Puncte bezeichnet, oft auch über dieſen Puncten mit einem Bogen verſehen, wodurch angedeutet wird, daß der Bogen nicht gewechſelt werden, ſondern nur über die Saiten ſpringen ſoll, was indeſſen nur bei hinauf- oder hinabgehenden Tonleitern Statt findet. Mehre Componiſten, wie z. B. Beethoven, geben den mit Puncten bezeichneten Noten längere Dauer, als den mit Strichen bezeichneten, die noch mehr abgeſtoßen werden ſollen. Indeſſen ſind weder Tonſetzer noch Verleger ganz darüber einig. Bei ſchnellen Notenfiguren läßt ſich das Springen des Bogens anwenden, bei Achteln wird aber meiſtens der Bogen bei jeder Note gewechſelt, woraus das Sciolto hervorgeht. Die Orcheſterſpieler ſollten ſich über den Vortrag der geſtoßenen Stellen genau verſtändigen, weil ſonſt leicht die Gleichförmigkeit darunter leidet. Es iſt indeſſen angenommen, daß Triolen und jede andere Notenfigur, die nicht durch einen Bogen verbunden iſt, Staccato vorgetragen werden ſollen. Das vor einer Figur ſtehende Staccato verlangt kürzeres Abſtoßen der Töne, als wenn letztere bloß oberhalb mit Puncten bezeichnet ſind.

Ständchen, Nachtmuſik, die ſtehend gebracht wird, Diminutiv von Serenade; ſ. d.

Staffage (Mal.), die Belebung, beſonders landſchaftlicher Gemälde, entweder durch einzelne Figuren, oder auch durch ganze Gruppen von Menſchen, Thieren, oder durch Ausſchmückung von Denkmälern, Ruinen ꝛc. Die Staffage erfordert um ſo mehr Fleiß und Geſchmack, da die ganze Sache doch eigentlich als hors d'oeuvre erſcheint, und ſie äußerſt ſelten in den urſprünglichen Plan des Gemäldes einbegriffen iſt; wie denn auch berühmte Landſchaftmaler, die keine ſonderlichen Figurenzeichner waren, wie z. B. Claude Lorrain, Waterloo u. A. ihre Gemälde durch andere Künſtler ſtaffiren ließen, jedenfalls ein tadelnswürdiges Verfahren, indem dadurch die Einheit der Compoſition verloren geht. Erfreulich iſt es,

daß man jetzt ſo ziemlich allgemein das Studium der Figurenzeichnung allen übrigen Studien der Zeichnen- und Malerkunſt zum Grunde legt, denn die Erfahrung hat unwiderleglich gelehrt, daß gute Figurenzeichner auch geſchickte Landſchaftmaler werden, ſo bald ſie ſich dieſem Fache mit Liebe und Eifer widmen, ſo z. B. Tizian, Pouſſin, Rubens ꝛc.; wo hingegen die gefühlvollſten und empfindungsreichſten Landſchaftmaler, in ſo fern ſie ſich einzig und allein nur dem Studium ihres Faches widmen, es nimmer mehr zur Bedeutung im Hiſtoriſchen bringen, und Claude's treuherziger Ausſpruch: je ne vends que les paysages et donne les figures par dessus, nur eine nothdürftige kunſtfremde Phraſe iſt. Im Ganzen iſt eine der weſentlichſten Bedingungen bei der Staffage, nur ſo viel Figuren und in ſolchen Handlungen anzubringen, daß der eigentliche beabſichtigte Eindruck des Gemäldes nicht geſtört werde; der größte Fehler aber iſt der ärmliche Kunſtgriff, unnöthige Figuren einzuführen, um Löcher zu decken, Gruppen zu verbinden und Maſſen zu verbreiten. Vergl. Landſchaftmalerei.

Staffelei (Mal.), ein Geſtelle mit geſtütztem Rahmwerk, worauf die ausgeſpannte Leinwand zur Verfertigung des Gemäldes gebracht wird. Bildhauer, die in halb erhobener Art arbeiten, und Kupferſtecher für ihre Platten, bedienen ſich ähnlicher Geſtelle. Mittelgroße, auf der Staffelei verfertigte Gemälde, nennt man auch Staffelgemälde.

Stahlſtich ſ. Siderographie.

Stammaccord, derjenige, aus welchem man durch Umkehrung der Intervalle andere Accorde (die abſtammenden) herleitet. So iſt der Dreiklang der Stammaccord, aus welchem der Sexten- und Sextquartenaccord abgeleitet werden. Eben ſo iſt der Septimenaccord der Stammaccord des Sextquinten-, Terzquarten- und Secundenaccordes. Rameau und nach ihm Vogler haben alle Accorde auf den Stamm- oder Fundamentalaccord reducirt, wodurch die Tonverhältniſſe vereinfacht, in manchen Fällen aber auch verwickelter wurden.

Standrede (Rhetorik), eine aus dem Stegreiſe, oder überhaupt eine kurze, ſtehend gehaltene Rede, gewöhnlich für Leichenrede.

Stanze (Met.), ſo viel wie Strophe; eine harmoniſche und geſetzmäßige Verbindung mehrer in gleicher Zahl und Geſtalt wiederkehrender Verſe. Es gibt ſechs-, ſieben-, zehn- und zwölfzeilige Stanzen, in welchen man Reim und Versmaß beliebig hält. Je länger aber die Stanze ſich fortträgt, deſto bedeutender kündigt ſie ſich an, wenn nicht je länger ſie iſt, ſie bei ſeichtem Inhalt langweilt. Die gebräuchlichſte vorzugsweiſe benannte Stanze der modernen Versweiſen iſt die Ottava rima (ſ. Ottava), auch zum Unterſchiede von der ſicilianiſchen Stanze, die Stanze

des Boccaccio geheißen. Beide beſtehen aus acht Zeilen, und unterſcheiden ſich nur im Reimwechſel. Zu bemerken iſt noch die von dem engliſchen Dichter Edmund Spencer zuerſt gebrauchte, daher den Namen führende Spencer-Stanze. Sie beſteht aus einer Strophe von neun jambiſchen Zeilen mit dreifachem (männlichen und weiblichen) Reim, nämlich einen für die erſte und dritte, einen für die zweite und vierte, fünfte und ſiebente, und einen für die ſechste, achte und neunte Zeile. Die letzte Zeile iſt ein Alexandriner.

Statiſt (Theater), von stare, ſtehen; ſtumme Nebenperſon auf dem Theater, die bloß zu gehen und zu ſtehen hat, mit Comparſe zwar gleichbedeutend, doch um eine Rangſtufe höher, da der Comparſe nur bei Gruppirungen und Evolutionen verwendet wird.

Statue (Plaſtik), von stare, ſtehen, wörtlich Standbild, ſo viel wie Bildſäule, und zwar eine in Erz gegoſſene oder aus Marmor, Stein, Gold oder ſonſtiger Maſſe geformte menſchliche Figur, ſtehend in Lebensgröße, doch nimmt man es nicht ſo genau, und auch ſitzende und liegende Figuren werden Statuen genannt, wie z. B. der ſterbende Fechter. In Beziehung auf die Stellung unterſchieden daher die Römer die ſtehenden (pedentes), ſitzenden (sedentes), fahrenden (curules) und Reiterſtatuen (equestres). Wie der Menſch König und Mittelpunct der Schöpfung, ſo iſt die idealgehaltene Abformung der Menſchengeſtalt, die Statue, der Culminationspunct der Plaſtik. Nothwendig muß jede in einer Statue dargeſtellte Figur zuvor richtig gezeichnet, und nach der Proportion des ganzen Kunſtwerkes ſymmetriſch berechnet ſeyn, bevor ſie in Marmor oder Stein ausgehauen, oder in Thon gebildet, oder in Metall gegoſſen werden kann. Je weniger der plaſtiſche Künſtler bei ſeiner Darſtellung auf das Spiel der Farben rechnen kann, deſto mehr muß die idealiſche Schönheit des Kunſtwerkes unmittelbar aus der Totalität der Form ſelbſt, und aus dem Charakter derſelben hervorleuchten. Alles alſo, was das Geſetz der Form überhaupt von der Vollendung einer äſthetiſchen Form in Hinſicht auf Anmuth, Kraft, Würde u. ſ. w. verlangt, muß die productive Fantaſie und das tief bewegte Gefühl des plaſtiſchen Künſtlers in der ſchönen Form ausführen und der Anſchauung darſtellen. Wie bei den Büſten unterſcheidet man auch Ideal- und Portraitſtatuen; ſ. Büſte, und vergleiche in Beziehung auf Bekleidung den Artikel Coſtume. Ehemals nannte man die nackten Statuen vorzugsweiſe griechiſche, die mit Mantel oder Toga bekleideten römiſche, und die als Säulen dienenden perſiſche.

Steg (Muſ.) ſ. Bogeninſtrumente.

Steigerung (Aeſth.) ſ. Gradation.

Steindruck ſ. Lithographie.

Steinmalerei, eine von Fra Sebaſtiano da Biombo, einem venetianiſcher Maler, auf Steinen verſuchte Oelmalerei, eine Art al fresco; er erfand hierzu eine eigene Compoſition von zuſammengeſchmolzenem Pech und Maſtix, welche den Grund bildete. Die Farben behielten ſodann ihren urſprünglichen Glanz, auch malte er auf Steine von verſchiedenen Farben, und die Farben dieſer Steine ſelbſt dienten ſeinen Malereien zum Grunde. Unter Steinmalerei begreift man auch die Kunſt, auf Steinen natürlich ſcheinende Flecken und Figuren hervorzubringen, was beſonders auf Marmor und Chalcedon, meiſt durch Einätzen mit ſcharfen Wäſſern, geſchieht. Die Farben ſind dann ſo dauerhaft, daß die Steine auch polirt werden können.

Steinſchneidekunſt (Plaſtik), auch Daktylioglyphik, Daktyliographik, Bildgraberei und Gravüre genannt, iſt die Kunſt, mittelſt des Stahles oder einer eigenen Maſchine Figuren in Steine zu arbeiten, ſo daß die Geſtalt entweder aus der Fläche des Steines hervortritt, oder in dieſe Fläche hineingeht, erhobene und vertiefte Bilder (Cameen oder Intaglien und Gemmen). In den kleinſten Verhältniſſen dennoch die richtigſte Zeichnung, überhaupt eine wohlgefällige Kunſtform zu liefern, iſt allerdings eines der ſchwierigſten Probleme. Mehr als die nur angedeuteten Proportionen iſt es der Ausdruck, der geiſtige Adel, die claſſiſche Ruhe und Würde, die hier den Künſtler im Kleinen groß erſcheinen laſſen. Auf (edlen) Steinen erhaben (reliefartig) einzuarbeiten, iſt die ältere Art, ſie wurde ſchon bei den Aegyptern in ihrer Kunſtepoche ausgeübt, und erſcheint durch traditionelle und ſchriftliche Ueberlieferung ſchon bei den Israeliten als bekannt. Die Kunſt, vertieft in Stein zu arbeiten, obſchon nicht ſo alt als jene, erhält doch die Beweiſe ihres grauen Alterthums durch die ſelbſt in den früheſten Zeiten üblich geweſenen Petſchafte und Siegelringe, deren Spuren ſich bei den Griechen bereits zu Solon's Zeit vorfinden. Aus Griechenland, wo ſchon mit dem Zeitalter Alexanders des Großen die höchſte Blüte der Glyptik zu ſinken begann, kam dieſe Kunſt nach Italien; ſie wurde zuerſt unter den Hetruriern cultivirt, und in der Folge von den prachtliebenden Römern mehr als andere Kunſtzweige betrieben und unterſtützt. Aus dieſer Zeit beſitzen wir noch außer vielen herrlichen Stücken in den Sammlungen zu Paris, Rom, Florenz u. a O. jenes unſchätzbare Meiſterwerk: die ſogenannte Apotheoſe Kaiſer Auguſt's, in dem kaiſerl. Münz- und Antikencabinete in Wien, eine Onyxplatte von 8¾ Zoll Durchmeſſer, mit zwanzig der herrlichſten Figuren. Obſchon mit dem Zeitalter des Kaiſers Galienus die Blütezeit der Steinſchneidekunſt ſank, ſo erhielten ſich ihre Spuren ſelbſt nach Einführung des Chriſtenthums, ja zu den

Zeiten der größten Nichtachtung der Kunſt erhielten ſich noch geſchnittene Gemmen als Verzierungen an Heiligenſcheinen, an Monſtranzen, in Reichsinſignien und an Prachtgewändern in großem Werthe. Als den älteſten Steinſchneider von entſchiedener Meiſterſchaft ſpäterer Zeit nennt man den Florentiner Vittorio Piſanello. Die ewig achtbaren Wiederherſteller, Beſchützer der alten und Beförderer neuer Kunſt, die Päpſte und die Medicäer, nahmen ſich auch dieſes Kunſtzweiges auf das eifrigſte an, und ſo ſtieg in Italien aufs Neue die Anzahl der Künſtler und der Umfang ihrer Kunſtmittel von Jahrzehend zu Jahrzehend; bis im 15. und Anfangs des 16. Jahrhunderts auch dieſe Kunſt ihre größte Höhe erreichte, und in der Folge mit den übrigen Kunſtzweigen jene Entartung und Vernachläſſigung theilte, die ſich faſt bis auf unſere Tage erſtrecken. In Deutſchland wurde die Steinſchneidekunſt zuerſt im 15. Jahrhunderte zu Nürnberg und Straßburg bekannt, der älteſte bekannte deutſche Steinſchneider war Daniel Engelhard zu Nürnberg. In neuerer Zeit finden ſich nur wenige nennenswerthe Künſtler dieſes Faches, unter welchen die Italiener Berini, Cervora, Gicomelli und Putinati, der Franzoſe Marchant und die Deutſchen Focius, Hecker, Natter und beſonders Joh. v. Pichler die vorzüglichſten ſeyn mögen.

Stellung (Aeſth.) ſ. Attitüde. — (Muſik.) Stellung des Orcheſters. Die Soloſtimmen, die Chorſtimmen, das Bogenquartett und die Harmonie ſollen vereinigt ſeyn, um auf einander und alle auf den Director ſehen können. Lärmenden Inſtrumenten iſt ein Platz anzuweiſen, der ihnen nicht geſtattet, die übrigen zu decken. Der Raum entſcheidet hier viel; ſ. Orcheſter und Beſetzung.

Stempelſchneidekunſt (Plaſtik), eine Unterart der Steinſchneidekunſt überhaupt (ſ. d.), iſt, wie dieſe, die Kunſt mittelſt Inſtrumente in harte Metalle erhobene und vertiefte Geſtalten zu bilden, die dann als Formen dienen, durch Ausprägung Münzen und Medaillen zu vervielfältigen.

Steyeriſch (Tanzk. und Muſ.), etwas langſamer Walzer mit beſonderen Melodien und eigenthümlicher Beſetzung durch Violine, Baß, Hackbrett und Blasinſtrumente. Am Schluſſe jedes Walzers wird ein faſt immer gleichförmiger Ausgang geſpielt, auch iſt vielfach der zweite Theil nur eine Wiederholung des erſten in der Dominante. Er wird paarweiſe und mit Figuren getanzt, welche an die Strasbourgeoise erinnern.

Sticcato (ital., Muſ.), Strohfiedel, Schlaginſtrument aus 18 und mehr kleinen hölzernen Stäben von verſchiedener Dimenſion beſtehend, die auf Polſtern von Stroh liegen und mit zwei hölzernen Klöppeln intonirt werden; es gibt einen harmonicaähnlichen Ton, und Guſikow hat bewieſen, wie viel man mit einem

ſolchen beſchränkten Tonwerkzeuge ausrichten kann, wiewohl die Enthuſiaſten auch hier zu weit gegangen ſind.

Stichwort (Theat.) ſ. unter Rolle.

Stil von στυλος der Griffel (Aeſth. und bildende Kunſt), die ſpecifiſche, beſonders geiſtige zur Fertigkeit gewordene Verfahrungsart in Sprache, Bild, Ton u. ſ. w. Begründet in der Denkungsweiſe und Civiliſation des Menſchen überhaupt iſt der Stil natürlich nach den verſchiedenen Kunſtzweigen, Kunſtepochen, Kunſtwerken, Kunſtſchulen und Künſtlerindividualitäten verſchieden. Es kann daher nach Krug's Eintheilung folgende Stilarten geben, nämlich: 1. In Anſehung der verſchiedenen Kunſtepochen, wodurch die Entwicklungsſtufen der ſchönen Kunſt bezeichnet werden — einen antiken und modernen, einen rohen, hohen oder edlen, feinen oder zarten Stil. 2. In Anſehung der verſchiedenen Zweige oder Kreiſe, in welche die ſchöne Kunſt überhaupt zerfällt — einen plaſtiſchen, pittoresken, architektoniſchen, muſikaliſchen, poetiſchen, rhetoriſchen. 3. In Anſehung der verſchiedenen Werke, welche ein und dieſelbe Kunſt hervorbringen kann — einen epiſchen, lyriſchen, dramatiſchen, didaktiſchen. 4. In Anſehung der verſchiedenen Schüler, in welchen ſich die Kunſt entwickelte und fortpflanzte, ſo wie der Völker, unter welchen dieſes geſchah — einen griechiſchen, franzöſiſchen, deutſchen, niederländiſchen. 5. Endlich in Anſehung der einzelnen Künſtler, welche die ſchöne Kunſt in einem ihrer Zweige ausübten — einen perſönlichen, wie der Stil Homer's, Virgil's, Cicero's, Raphael's, Michelangelo's, Mozart's, Haydn's u. ſ. w. Im Gegenſatze zur Manier iſt der Stil von A. W. Schlegel ſo glücklich erläutert worden, daß ſeine Auseinanderſetzung bis jetzt noch immer die beſte bleibt, weßhalb das Folgende ſich derſelben unbedingt anſchließt. Stil iſt ihm dasjenige, was ſowohl den Rechten der Natur als der Kunſt gemäß iſt, welches, wie er fortfährt, nicht anders möglich iſt, als durch die dem Worte ſelbſt eingeprägte Erklärung, es ſei nicht Natur oder wolle ſich nicht dafür ausgeben. Freiheit von Manier iſt oft nur dadurch möglich, daß man einen Stil hat, nicht, wie Viele gemeint haben, durch williges Uebergehen in die Natur bis zur ununterſcheidbaren Einerleiheit. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß wir hier mit dem Worte noch etwas Anderes meinen, als bloße Abweſenheit der Manier, ſonſt würde der Satz identiſch ſeyn, und gar nichts ſagen; ſondern Stil iſt eine Verwandlung der individuellen, unvermeidlichen Beſchränktheit in freiwillige Beſchränkung nach einem Kunſtprincip. Winkelmann hat darüber einen äußerſt treffenden Ausdruck, indem er den Stil ein Syſtem der Kunſt nennt. Er redet von einem Grundſatze des hohen Stils und ſagt: Der ältere Stil war auf ein Syſtem gebaut, welches aus Regeln beſtand, die von der Natur genommen waren und

ſich nachher von derſelben entfernt hatten und idealiſch geworden waren. Man arbeitete mehr nach der Vorſchrift dieſer Regeln, als nach der Natur, die nachzuahmen war, denn die Kunſt hatte ſich ihre eigene Natur gebildet. Ueber dieſes angenommene Syſtem erhoben ſich die Verbeſſerer der Kunſt und näherten ſich mehr der Wahrheit der Natur. — Stil wäre demnach ein Syſtem der Kunſt, aus einem wahren Grundſatz abgeleitet. Es tritt jedoch der Zweifel ein, wie es mehr als einen Stil geben könne, da das Wahre nur Eins iſt. Wir müſſen zuvörderſt erinnern, daß die Kunſt ein unendliches Ganzes, eine Idee iſt, in deren vollſtändigen Beſitz kein einzelner Menſch ſeyn kann; ſie läßt ſich alſo auch von ſehr verſchiedenen Seiten faſſen, ohne daß ihr wahres Weſen darum verfehlt werden müßte; und diejenige Anſicht von ihr, welche jeder Künſtler nach ſeiner Eigenthümlichkeit von ihr haben kann, gleichſam die Grundanſchauung ſeiner Kunſtwelt, iſt das Princip, welches ſich mit Freiheit und Bewußtſeyn entwickelt, zum practiſchen Syſtem, zum Stile bildet.« Vorſtehendes ladet zu einigen Nachbemerkungen ein. Der ſcheinbare Widerſpruch, als würde das untheilbare Wahre in der Kunſt durch die Möglichkeit verſchiedener Stile aufgehoben, dürfte ſich vielleicht noch mehr löſen, wenn wir erwägen, daß die von ihr geforderte Wahrheit kein abſolutes Daſeyn anſpricht, von Anfange bis zu Ende in allen ihren Zuſtänden und Entwicklungen es lediglich mit der menſchlichen Subjectivität zu thun hat, und ihren nothwendigen Beſchränkungen der unergründlichen Natur der Dinge gegenüber, ſo daß Conſequenz des Scheines das Höchſte und Einzige iſt, worauf es bei dem Stile und deſſen Abänderungen ankommt. Wie man auch das Kunſtſchöne erklären mag, zuletzt wird man doch gezwungen, dasſelbe in die Art und Weiſe zu ſetzen, wie das Unendliche in dem Endlichen ſich hervorthut, oder wenn dieſe Bezeichnung mißfällt, wie das Allgemeine im Beſondern lebt. Der Philoſophie kommt es zu, dies Räthſel aufzuhellen, die Kunſt muß ihrerſeits davon ausgehen, wie von einer unvermeidlichen Vorausſetzung, welche ſie practiſch zu beweiſen ſucht. »Der Stil iſt der Menſch,« ſagt Buffon, ein wahres, tiefes Wort. So gut nun die Tugend des Einzelnen in Beziehung zu dem allgemeinen Geſetze ſeiner Beſtimmung nothwendiger Weiſe ein beſonderes Gepräge hat, das ihm ſeine Beſtimmung im Kreiſe der Menſchheit anweiſet, alſo unterſcheidet ſich auch der Künſtler, welcher ſeine unendliche Aufgabe nach den Beſonderheiten ſeiner Natur im rechten Sinne auf einen Inbegriff von Regeln zurückführt durch ſeinen Stil. Dasſelbe Verhältniß kehrt in allen Künſten wieder, iſt keineswegs bloß den bildenden eigen. Nach Beſchaffenheit der Kunſtarten verändert ſich auch der Stil, ſo iſt er z. B. ein anderer in der Plaſtik als im Basrelief. Der Stil nimmt auch eine

hiſtoriſche Bedeutung an, in ſo fern darunter mit Beziehung auf eine abgeſchloſſene Kunſtepoche ihr geſetzmäßiges Verhältniß zu dem allgemeinen Ganzen der Entwicklung verſtanden wird. Die Wirkſamkeit eines durchgreifenden Princips iſt die Seele des Stils, daher kann er ſich eben ſowohl in der Abgeſchloſſenheit eines Zeitraumes als in der Sphäre des einzelnen Künſtlers zeigen. Unter dem Geſichtspuncte fortſchreitender Entwicklung laſſen ſich auch unvollkommene Stile annehmen, als nothwendige Vorbereitungen zu dem Beſſern, was aus ihnen hervorgeht, wie die Wirkung aus der Urſache. Weil aber dieſe Unvollkommenheit in einem natürlichen Proceſſe begründet iſt, darf man ſie nicht mit der Manier verwechſeln, die in allen ihren Richtungen die Ausſchweifungen ſelbſtiſcher Willkür beurkundet. In demſelben Sinne wird man Unvollkommenheiten des Stiles auch dem einzelnen Künſtler zuſchreiben dürfen. Denkt man ſich die ſchaffende Natur als Weltkünſtlerin, beſonders in Hervorbringung organiſcher Geſtalten, ſo läßt ſich auf ſie ebenfalls der Ausdruck Stil anwenden. Solger hat in ſeinen Vorleſungen über Aeſthetik dieſen Gedanken mit Erfolg geltend gemacht, indem er zeigt, daß die Nachahmung der Natur als Kunſtprincip nur dann zuläſſig ſei, wenn man ſie von der vorhin angedeuteten Seite betrachtet. Rumohr erklärt den Stil »als ein zur Gewohnheit gediehenes ſich Fügen in die innern Forderungen des Stoffes.« Schorn hat dieſe Erklärung, welche der Materie offenbar zu viel Ehre anthut, ſiegreich bekämpft. — (Rhet.) Schreibart, denn die Alten bedienten ſich beim Schreiben eines metallenen Griffels, daher die Art des ſchriftlichen Gedankenausdruckes, Stil, wovon dann die geiſtige Verfahrungsweiſe in allen ſchönen Künſten dieſen Namen erhielt. Einige Philologen, wie Adelung, Reinhard, Campe erklären die beiden Ausdrücke Stil und Schreibart für ſynonym, andere wie Kosmann, Reinbeck, ſcheiden Stil von Schreibart dadurch, daß jenes mehr umfaſſe als dieſes, weil man bei dem Stil auch auf die Anordnung der Vorſtellungen, bei der Schreibart nur an das übrige denke, was zur Sprachdarſtellung gehört. Schott will der Schreibart nicht ſo enge Gränzen geſteckt wiſſen, und ſetzt den Unterſchied beider Worte nicht ſowohl in das Weſen der Sache ſelbſt, als darein, daß man das eine: Stil, von der ſchriftlichen auch auf die mündliche Sprachdarſtellung übertragen hat, während das andere: Schreibart, immer nur in Beziehung auf ſchriftliche Vorträge als ſolche gebraucht wird; eine Unterſcheidung, die ihren Grund allerdings darin findet, daß man wohl von dem Stil, nie aber von der Schreibart eines mündlichen Vortrages ſprechen kann. Jedenfalls hat der Ausdruck Stil eine größere Sphäre und die Theorie des Stils oder Stiliſtik ſpricht die Grundſätze aus, wodurch der zweckmäßige, der Natur und dem Weſen des menſch-

lichen Geiſtes angemeſſene Gebrauch der Sprachdarſtellung für ſchriftliche und mündliche Vorträge beſtimmt und geleitet wird. Als oberſten Grundſatz haben die Meiſten angenommen, daß Stoff und Form ſich zwar innig durchdringen müſſen, die Letztere aber auch, abgeſehen von dem Stoffe, in ſich ſelbſt durch Correctheit und Schönheit eine Einheit des Mannigfaltigen bilde, und da die Sprache nach Schott in einer Darſtellung des innern geiſtigen Lebens überhaupt durch Worte beſtehet, ſo muß es auch drei verſchiedene Arten der Sprachdarſtellung geben: Die eigentliche Proſa, welche den Zuſtand des ruhigen Anſchauens und Denkens ausdrückt, auf Belehrung berechnet; die Poeſie, die Sprache des lebendigen Gefühls, und die Beredſamkeit, deren innere Grundlage und Quelle der Zuſtand des innigen Beſtrebens iſt. Demnach gehört auch jedes ſtiliſtiſche Product einer von dieſen drei Formen an; es gibt einen eigentlich proſaiſchen, einen dichteriſchen und einenredneriſchen Stil, die jede wieder ihre eigenen Unterarten haben, als in der Proſa: der Lehr-, Geſchäfts- und hiſtoriſche Stil, oder, wenn nach dem jedesmaligen Zwecke des Dichters oder Redners entweder auf die Fantaſie oder Empfindung hingewirkt werden ſoll, eine rührende, volle, blühende, elegante, kräftige, überladene, erhabene, pathetiſche, ſentimentale, komiſche Schreibart erſcheint; denn ſo wie nun dieſe Eintheilung der Gattungen des Stils oder der Schreibart in jener dreifachen Form des inneren geiſtigen Lebens überhaupt ihren nothwendigen pſychologiſchen Grund hat, ſo beruht eine andere mehr auf der Individualität (der ſubjectiven geiſtigen Bildung, Richtung, Stimmung) der Darſtellenden, und auf der Verſchiedenheit der geiſtigen Bildung der Perſonen, für welche die Darſtellung zunächſt beſtimmt iſt, nämlich die bekannte Unterſcheidung der niedern (oder, wie man ſie auch genannt hat, vertraulichen) der mittleren und der höheren Schreibart. Schulgerechte Eintheilungen, die aber in der Wirklichkeit ſehr in einander fließen. Im Mechanismus des Stils iſt die Hauptſache Correctheit, welche die Sprachreinigkeit, Sprachrichtigkeit, Deutlichkeit und Beſtimmtheit, Kürze und den Wohllaut in ſich faßt. Helvetius dagegen meint, daß der Stil nur eine einzige Vollkommenheit haben müſſe, nämlich Klarheit. Alles andere, was man dem Stile oft zugeſchrieben hat, behauptet er, gehört den Gedanken und Objecten. Was braucht auch ein Spiegel anders als rein zu ſeyn? Das klingt wohl, iſt aber hohl, denn es ſchließt die Mannigfaltigkeit aus; es gäbe auf dieſe Art nur einen Stil oder eigentlich gar keinen, denn Klarheit iſt überall unerläßlich. Der Charakter des Stils offenbart ſich nach Heinſius durch gewiſſe hervorſtechende, eigenthümliche Eigenſchaften, die als Merkmale eines ihm inwohnenden Geiſtes die Schönheit der Form bewirken, und die Fantaſie und das Gefühl

des Herzens anſprechen. Dieſer Charakter iſt entweder ein allgemeiner, in ſofern er der ſchönen ſtiliſtiſchen Darſtellung überhaupt zukommt, oder ein beſonderer, in ſofern er aus der Verſchiedenheit des Zweckes jener Darſtellung und aus der verſchiedenen Geiſtesbildung der Leſer und Hörer in einem höhern oder geringern Grade hervorgeht. Der allgemeine Charakter des Stils zeigt ſich in der ſchicklichen Wahl und dem weiſen Gebrauch ſinnlicher Ausdrücke, oder in der Würde und Lebhaftigkeit der Schreibart. Zur letztern gehören die Figuren und Tropen. Zur Auffindung des beſondern Charakters ſind hauptſächlich Stoff, Zweck und die Perſonen zu betrachten, worauf die oben angegebenen Gattungen beruhen. Das Nähere ſiehe in den einzelnen Artikeln. — (Muſik.) Objectiv, der durch Zweck, Oertlichkeit und Beſtimmung modificirte muſikaliſche Ausdruck der Gefühle. Daher die unvollſtändige Eintheilung in Kirchen-, Theater-, Kammer- und Inſtrumentalſtil, die etwas beſſere in ſtrengen und freien Stil. Jeder Charakter, z. B. in der Oper, fordert ſeinen eigenen Stil, ſeine beſondere Auffaſſung, ein Vorzug, durch welchen Mozart vorzüglich glänzt, wie ſein Don Juan und faſt noch mehr ſeine Nozze di Figaro beweiſen. Subjectiv iſt der Stil der Componiſt ſelbſt, nämlich die charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit, durch welche ſich ſeine Werke von allen andern unterſcheiden. Faſt jedes Inſtrument, jede Stimmgattung hat im Vortrage ihren beſonderen Stil, und die Execution eines Kirchenſtückes muß in einem andern Stile gehalten werden, als die einer Nummer aus einer Oper.

Stillgedackt, gedeckte Flötenſtimme der Orgel.

Stillleben (Mal.). Darſtellungen aus der lebloſen Natur, ſo z. B. Haus- und Feldgeräthe, todte Thiere, als: Fiſche, Vögel, Wildpret, dann Jagdrequiſiten, mit willkürlichen Beigaben von Blumen, Früchten 2c.; dieſe Gattung Malerei hat mehr als nur artiſtiſchen Werth, denn verſchiedene dieſer Darſtellungen brauchen nicht lediglich treue Nachbildung der Natur zu ſeyn, ſondern können auch eine höhere ſymboliſche Bedeutung erhalten (ſ. Blumenmalerei), und überhaupt wird dieſe Art von Gemälden, mit Geiſt und Geſchmack behandelt, durch den eigenthümlichen idylliſchen Reiz, der ſie beſeelt, ihres Erfolges bei dem gefühlvollen Beſchauer gewiß ſeyn können, wenn ſie auch nicht als höchſte Kunſtleiſtung zu betrachten iſt. Vorzügliches haben hierin die Niederländer geliefert, deren vortreffliche Darſtellungen von wohl eingerichteten Küchen, Künſtlerateliers, Gemächern, Fleiſch- und Gemüſemärkten 2c. eine gewiſſe wohlthuende, faſt elegiſche Wirkung durch die Weiſe machen, mit welchem das an ſich Lebloſe durch die eigenthümliche, ungeſuchte Zuſammenſtellung, poetiſches Leben und tiefen Sinn erhielt. Sagt doch Göthe treffend: »Wenn gleich die menſchliche Geſtalt und zwar in ihrer Würde und Ge-

ſundheitsfülle, das eigentliche Leben, das Hauptziel aller bildenden Kunſt bleibt, ſo kann doch keinem Gegenſtande, wenn er froh und friſch in die Augen fällt, das Recht verſagt werden, gleichfalls dargeſtellt zu ſeyn und im Nachbild ein großes, ja größeres Vergnügen zu erwerben als das Urbild nur immer erregen könnte.« Die größten Meiſter dieſer Art von Darſtellungen ſind: Joh. Fyt, Franz Snyders, Jac. Jordaens, Joh. Weeninx, Melch. Hondekoeter, Ger. Dow u. A. Auch einige neuere deutſche Künſtler haben ſich in dieſem Genre mit vielem Glücke verſucht.

Stimme (Muſ.), 1) das Vermögen, einen gewiſſen Umfang von Tönen ſingend hervorzubringen; in dieſem Sinne kann man ſagen, daß die Stimme die Summe aller muſikaliſchen Laute iſt, die Jemand im Singen erzeugen kann. Man zählt 6 verſchiedene Stimmgattungen, die, ſeltene Ausnahmen ungerechnet, zuſammen einen Umfang von höchſtens vier Octaven geben. Die tiefe Baßſtimme beginnt beim tiefen f, der Bariton beim a, der Tenor beim c, der hohe Tenor beim e, der Contraalt beim g, der Sopran bei c, und jede dieſer Stimmen, bis auf die letzte, hat einen Umfang von anderthalb Octaven, wogegen der Sopran bis zum doppelt geſtrichenen c, ja f hinauf reicht. Es gibt auch Baßſtimmen, welche das Contra c, ja b erreichen, aber ſie ſind ſelten. Jede Stimme, mit Ausnahme des Soprans, hat zwei Regiſter, nämlich die Bruſt- und Kopfſtimme, auf deren richtige kunſtreiche Verbindung ſehr viel ankommt. Beim Sopran gibt es noch eine dritte Gattung, nämlich die Mittelſtimme, welche zu ihrer Bildung die meiſte Mühe erfordert und auch am erſten zu Grunde geht. Die Stimmbildung iſt auf jeden Fall der wichtigſte Theil des Geſangunterrichtes, kann durchaus nur auf langwierigem Wege geſchehen, nämlich durch die gehaltene Scala, durch Verbindung der Intervalle, und fordert ſowohl vom Lehrer als vom Zöglinge eine Geduld und Aufmerkſamkeit, deren nur Wenige fähig ſind; ſ. Geſangmethode und Geſangſchule. 2) Jede Geſang- oder Inſtrumentalpartie eines Tonſtückes, nämlich die Solo-, Haupt-, Principal-, Begleitungs-, Ripien-, Füllſtimmen u. ſ. w. 3) Die Seele bei den Bogeninſtrumenten, auch die Stimme oder der Stimmſtock; ſ. Seele.

Stimmen, als Zeitwort, hat in der Muſik eine mehrfache Bedeutung. Die Inſtrumentenmacher nennen: ein Blasinſtrument ſtimmen oder ausſtimmen, der anfänglichen Bohrung des Inſtrumentes ſelbſt und der Tonlöcher nachhelfen, ſo daß alle Töne gleich rein ſind und leicht anſprechen. Das Stimmen der Fortepianos, das nach gewiſſen Regeln Statt findet (vergl. Temperatur), wird meiſtens durch eigens hierzu beſtellte Individuen, Stimmer, ſelten durch die Virtuoſen ſelbſt bewerkſtelligt, was bei den meiſten andern Inſtrumenten faſt immer durch den Spieler

ſelbſt geſchieht. Die größte Schwierigkeit bietet das Stimmen oder Einſtimmen eines Orcheſters, denn ſelbſt, wenn die Blasinſtrumente an einander gewöhnt ſind, und unter einander ſtimmen, was bei jedem tüchtigen Orcheſter der Fall ſeyn ſoll, ſo haben Hitze oder Kälte eine ſolche Wirkung, daß die Stimmung ſelten unverändert bleibt und die Bogeninſtrumente meiſtens zu tief werden. Das Beſte wird ſtets ſeyn, wenn der Orcheſterdirector ſeine Violine nach der Gabel ſtimmt, alle Saiteninſtrumente darnach ſtimmen läßt, alles Präludiren ſtreng unterſagt und in der Folge geräuſchlos nachhilft. Auch bei den Blasinſtrumenten iſt in Folge des faſt allgemein eingeführten Cylinders Nachhilfe möglich, und wenn daher ein ſonſt wohl geübtes Orcheſter verſtimmt iſt, ſo fällt die Schuld einzig auf den Dirigenten, der hierin das Meiſte leiſten muß. Ohne gute Stimmung iſt jedenfalls die beſte Aufführung mangelhaft, und andere Fehler können eher nachgeſehen werden.

Stimmgabel, Inſtrument von Stahl in der Form einer Gabel, das ſo geſtimmt iſt, daß wenn man es durch einen Schlag an einen harten Körper zu Schwingungen veranlaßt, und dann den Stiel auf den Sangboden eines Inſtrumentes hält, es den Ton a angibt. Die Anhänglichkeit an das Althergebrachte, denn auch die Künſte haben ihre Conſervativen, und vielleicht auch der Umſtand, daß die zweite Saite der Violine in a geſtimmt wird, ließen es bei dieſem Tone bewenden. Die Stimmgabel, welche die Franzoſen Diapason nennen, kann übrigens auch höher geſtimmt werden, wenn man ſie kürzer macht, iſt aber im Ganzen das richtigſte Mittel, die Stimmung genau zu beſtimmen, ſie hat mit Recht die ehemals übliche Stimmpfeife verdrängt.

Stimmhammer, ein Werkzeug von Metall, um die Saiten ſolcher Inſtrumente, als Fortepiano, Harfe u. ſ. w., die eiſerne Wirbel haben, ſowohl zu ſtimmen als aufzuziehen.

Stimmſtock ſ. Seele.

Stockwerk (Bauk.), auch Geſchoß, Gaden, eine Reihe auf einem Boden neben einander liegender Zimmer in einem Gebäude. Ein Haus hat ſo viele Geſchoſſe oder Stockwerke, als Reihen Zimmer über einander liegen. Die verſchiedenen Stockwerke ſind: das Kellergeſchoß, zum Theil in die Erde eingegraben, worin ſich Küche, Keller, Bedientenwohnungen ꝛc. befinden; das Unter-, Ober- oder Erdgeſchoß, in Paläſten und Prachtgebäuden das Prachtgeſchoß genannt, worin die ſchönſten Zimmer und Säle liegen; das obere Geſchoß und über dieſem oder ſtatt deſſen ein Halbgeſchoß oder eine Attike.

Storchſchnabel, Panthograph (Mal.), ein vorzüglich zum Verkleinern der Schattenriſſe angewendetes Inſtrument, von dem Jeſuiten Scheiner 1630 erfunden und ſeit dieſer Zeit man-

nigfach verbeſſert und vervollkommnet. Es beſteht aus 5 Linealen, wovon 4 in quadratiſcher Form beweglich mit Wirbeln verbunden ſind; ſie haben auch in gleicher Entfernung Löcher, damit das fünfte quer von einer parallelen Seite zur andern gelegt und befeſtigt werden kann. In einer Ecke der 4 verbundenen Lineale befindet ſich ſtatt des Wirbels eine Schraube, in der entgegenſtehenden Ecke iſt an gleicher Stelle ein Stift befeſtigt, und in eins der Löcher des querüberliegenden fünften Lineals in der genauen Diagonale zwiſchen Schraube und Stift ein Bleiſtift geſtellt. Nun führt man mit dem obern Stifte längs des Umriſſes eine Zeichnung hin, wodurch die in dem Mittellineale eingeſetzte Bleifeder die Zeichnung auf einer ebenen Fläche nachbildet, da ſich dadurch die Lineale alle bewegen und daher das Viereck bald zu einem Quadrat, bald zu einer Raute wird. Je entfernter das Mittellineal vom Zeichnenſtifte, alſo je näher nach der Schraube zuliegt, deſto kleiner wird die Verjüngung.

Straßburgeriſch (Tanzk. und Muſ.), Tanz, der einſt im Elſaß üblich war, eine nicht gar zu raſche Melodie im $\frac{2}{4}$ Takte und zwei Repriſen, jede von 8 Takten, hatte, paarweiſe und mit vielen abwechſelnden Figuren und Verſchlingungen der Hände getanzt wurde. Er war anmuthig und könnte der deutſche Fandango genannt werden.

Strebe (Bauk.), eine ſchräge, zur Befeſtigung dienende Stütze, und in dieſem Sinne Strebeband, Strebebogen, Strebepfeiler.

Strenge Schreibart, Strenger Stil (Muſ.), die thematiſche Ausführung der Motive, die ſorgſame Auswahl der Melodien, welche nicht unnöthiger Weiſe oder mit modernem Tande verziert ſeyn ſollen, die Vorbereitung aller Diſſonanzen u. ſ. w. Man ſieht daraus, daß einerſeits dieſer Begriff ſchwankend iſt, anderntheils nur in der Kirchenmuſik ſeine Anwendung findet. Es wäre aber zu wünſchen, daß alle Tonſetzer mit dem ſtrengen Stile anfingen.

Stretta (Muſ.), die Engführung am Schluſſe einer Fuge, wo die zuvor zerſtreuten und genugſam entwickelten Sätze näher an einander gerückt werden. In jedem andern Muſikſtücke der durch beſchleunigtes Zeitmaß und Anwendung aller Knalleffecte wirkungsvoll gemachte Schluß. Kein größeres Tonſtück, beſonders in der Oper, darf in unſern Zeiten dieſes Reizmittel entbehren.

Stringendo (ital., Muſ.), die Taktbewegung beſchleunigend, die große Reſſource Donizetti's, Mercandante's und Conſorten, der Pfeffer, der jede unſchmackhafte Brühe würzen ſoll.

Strohfiedel ſ. Sticcato.

Strophe (griech., Metrik), wörtlich Wendung oder Schwenkung. Der mit Chor begleitete Tanz der alten Griechen auf dem

Theater war nämlich in zwei Theile gegliedert, die ſich von rechts nach links und von links nach rechts bewegten, der Geſang der erſten Abtheilung während dieſer Evolution hieß die Strophe, Wendung, jene der zweiten, Gegen- oder Antiſtrophe, Gegenwendung; die Epode, Schluß- oder Nachgeſang der beiden Chöre, ſtehend geſungen, endigte das Ganze. Strophe, Antiſtrophe und Epode pflegten in einem großen Gedicht öfters in erwähnter Ordnung wiederzukehren (vergl. Antiſtrophe, Epode und Stanze). Strophiſch abgetheilt ſind vorzüglich die lyriſchen, meliſchen Gedichte, Lieder, Oden, Hymnen ꝛc., auch die Chöre im Drama. Der Bau hängt von der Erfindungsgabe des Dichters ab, doch gibt es hier eine Unzahl antiker (beſonders aus Horaz entlehnter) und moderner Formen. Allgemein im Gebrauche ſind: das elegiſche Diſtichon, die kleinſte Strophe und die vierzeiligen meliſchen Strophen, die ſapphiſche Strophe, die alcaiſche und die phaläciſche (ſ. d. A.). In der neuern Poeſie begreift man unter Strophe die harmoniſche Abtheilung mehrer Verszeilen (nicht über 12), die in gleicher Zahl und Geſtalt wiederkehrt. Mehre ſolche Abtheilungen verbundener Verſe bilden dann ein Gedicht. Die neuere Strophe oder italieniſche Stanze wird nicht allein im lyriſchen, ſondern auch im romantiſch-epiſchen Gedichte gebraucht. Die Strophe, wohl dem Ganzen integrirend, bildet doch ein eigenes rhythmiſches Ganzes, erfordert daher eine bedeutende Pauſe, und muß alſo wo möglich mit einem vollſtändigen Sinnabſchnitt ſchließen, d. i. mit dem Ende eines Redeſatzes oder doch eines größern Satzgliedes. Eine Regel, die ſelten, weder von alten noch von neuen Dichtern beobachtet wird, die aber beſonders bei größeren Strophen wichtig iſt. Man unterſcheidet und benennt die Strophen 1) nach der Zahl ihrer Verſe überhaupt: zwei-, drei-, vierzeilige Strophen ꝛc.; die griechiſchen Benennungen der Strophen nach dieſem Geſichtspunkte werden von dem Worte Stichos, Zeile, gebildet. Eine zweizeilige Strophe heißt ein Diſtichon; eine dreizeilige: Triſtichon; eine vierzeilige: Tetraſtichon ꝛc. 2) Nach der Anzahl der verſchiedenen Verſe, welche ſie enthalten. Die Benennungen in dieſer Hinſicht werden von dem Worte Kolon hergenommen (ſ. Kolon). Ueber die Strophenformen der neuern, beſonders der ſüdlichen Reimpoeſie, z. B. der Terzine, Ottava (Stanze par excellence), Decime, Seſtime, Canzone ꝛc., ſiehe die betreffenden Artikel.

Stucco, v. ital. stucco Gyps (Bauk.), eine Miſchung von dem feinſten und weißeſten Gyps und Kalk zu allerlei Verzierungen von Blumen, Laubwerk, Figuren ꝛc., und zu Geſimſen an der Decke und den Wänden, auch Stuccaturarbeit genannt.

Subtraction der Verhältniſſe ſ. Verhältniß der Intervalle.

Suoni armonici ſ. Flageolet.

Superottava, offene Flötenſtimme der Orgel, welche um zwei Octaven höher ſteht, als das Principal.

Superporter (vom Lat., Mal.), die über den Thüren befindlichen Verzierungen und Gemälde.

Symbol (vom griech. συμβολον, Zeichen), ſ. Sinnbild.

Symmetrie (von συν mit, und μετρον das Maß), daher der Wortbildung nach Eben- oder Gleichmaß, d. i. Zuſammenſtimmung der einzelnen Verhältniſſe des Ganzen in Betreff der Zahl und des Maßes; doch faßt Symmetrie zugleich den Begriff der ebenmäßigen Anordnung gleichartiger Theile zu einem regelmäßigen Ganzen in ſich. So nothwendig die regelmäßige Uebereinſtimmung zur Schönheit der Verhältniſſe wirkend in allen ſchönen Künſten iſt, ſo iſt ſie doch am unerläßlichſten in der Baukunſt, deren Weſen ſelbſt in der geiſtreichen und geſchmackvollen Anwendung der räumlichen Dimenſionen und geometriſchen Verhältniſſe auf todten und feſten Maſſen beruht, und der Ausdruck Ebenmaß ſelbſt erſt aus dem Gebiete der meßbaren Architectur auf andere Gegenſtände übertragen worden iſt. Bloßes kaltes Ebenmaß ohne höhere geiſtige Bedeutſamkeit wird aber auch da, noch weniger in den andern ſchönen Künſten, den Eindruck des Schönen hervorzubringen vermögen.

Sympathie der Töne, die Eigenſchaft der Töne, durch welche mit jedem ſonoren Klange die mit ihm verwandten ſympathetiſchen Töne, als Quinte, Decime u. ſ. w. miterklingen, das durch die beſonderen Schwingungen der verſchiedenen Theile der vibrirenden Saite hervorgebracht wird.

Symphonie (Muſ.), von συν mit und φονειν tönen, Zuſammenklang. Dieſer Ausdruck bezeichnete urſprünglich die Inſtrumental-Einleitung zu einem Concerte, zu einem Oratorium, zu einer Oper, weßwegen in den ältern italieniſchen Partituren die Ouverture überall Sinfonia genannt wird. Dieſe Gattung von Tonſtücken beſtand Anfangs nur aus einem fugirten Satze, dem ſpäter eine Introduction in langſamer Bewegung beigeſellt wurde. In der Folge wurden nach Art des Concertinos drei kurze Sätze an einander gereiht, und nur nach mehren Decennien ſonderte man dieſe drei Sätze von einander ab und näherte ſich der jetzigen Form der Symphonie, mit der einzigen Ausnahme, daß der Menuet oder das Scherzo ausblieb. Die Fortſchritte, welche die Inſtrumentalmuſik machte, hatten natürlicher Weiſe auf die Entwicklung und Geſtaltung der Symphonie den größten Einfluß, und nur durch die fortwährende Ausbildung aller Inſtrumente und die zunehmende Fertigkeit der Künſtler, die ſie ſpielen, fanden geniale Tonſetzer getreue Dollmetſcher ihrer Gedanken und konn-

ten ſich den Eingebungen der Muſe freier überlaſſen. Schon Corelli, Vivaldi, Geminiani hatten durch ihre Concerti grossi den Weg gebahnt, die moderne Symphonie verdankt aber eigentlich ihr Entſtehen unſerem Joſeph Haydn, dem Mozart und Beethoven nachfolgten, und dieſe Gattung von Compoſitionen zu gebührenden Ehren brachten. Auf ihrer gegenwärtigen Höhe iſt die große Symphonie der Triumph der reinen, d. h. der Inſtrumentalmuſik, das Feld, wo dieſe Kunſt, ohne die Unterſtützung der Poeſie, der Malerei oder des Tanzes, ihren ganzen Zauber, all ihren Reichthum entfalten, und ſelbſtändig, ſo wie unumſchränkt herrſchen kann. In der Geſtalt, die ſie jetzt angenommen hat, beſteht die Symphonie aus vier Sätzen, einem erſten Allegro, dem auch zuweilen eine Introduction vorangeſtellt iſt, einem Adagio oder Andante, einem Menuette oder Scherzo und einem Rondo oder Finale. Dieſe vier Sätze ſind mit einander verbunden und bedingen ſich wechſelſeitig durch den Charakter des Ganzen. Sie ſollen die lyriſch-poetiſche Entwicklung eines und desſelben Seelenzuſtandes, desſelben Charakters, desſelben Gefühles ſeyn. Iſt das heroiſche Element vorwaltend, wie in Beethovens dritter Symphonie, ſo müſſen alle vier Sätze damit im Einklange ſeyn und das ſcherzende Allegretto ſeiner achten würde ſchlecht dazu paſſen. Dieſe Harmonie der Sätze unter ſich wird auch durch die Tonart bedingt. Erſter Satz und Finale erfordern gleiche Tonart, Andante und Scherzo können in damit verwandte geſetzt werden. Dieſe vier Sätze geben auch dem Componiſten Gelegenheit, den Gemüthszuſtand nach allen Richtungen zu erklären, und das poetiſche Gemälde zu vollenden. Im erſten Satze walte die Kraft, die Größe, im Andante die Weichheit und Lieblichkeit, im Scherzo das bewegte Leben, die Laune, der Uebermuth und der Muthwille, im letzten die Luſt, die Energie, ſelbſt auch der höchſte Aufſchwung vor. Die innere Einrichtung der Sätze betreffend, ſo beſtehen faſt alle aus einem Hauptthema und einem Mittelgedanken, die kunſtreich verflochten werden, und zu welchen ſich z. B. am Anfange des zweiten Theiles, und am Schluſſe neue, mit dieſen harmonirende Gedanken geſellen. Der erſte Theil des erſten Satzes wird meiſtens wiederholt, was, ſo wie das Wiedererſcheinen der Hauptgedanken zur Symmetrie und Wirkſamkeit des Ganzen faſt unentbehrlich iſt. Dieſe Motive und Gedanken müſſen aber jetzt, wo man die Bahn des Heitern, Humoriſtiſchen verlaſſen hat, grandios und gewichtig ſeyn. Kleinliche Ideen, zu detaillirte Ausführung und Inſtrumentirung zeigen ſich als effectlos. Die Symphonie geſtattet, ja fordert die Anwendung aller Künſte des Contrapuncts, jedoch nicht ängſtlich pedantiſch, ſondern nach einem großen Maßſtabe. Die Motive müſſen auch anſprechend ſeyn;

damit die Laien, die bloßen Nachbeter, die Maſſe der gewöhnlichen Zuhörer, ihren Theil bekommen; denn es iſt ein eitles Begehren, zu fordern, daß ein Publicum für die Schönheiten eines ſolchen Kunſtwerkes allgemein empfänglich werde, und das Eindringen in das Heiligthum wird ſtets nur Wenigen geſtattet ſeyn. In Hinſicht auf Inſtrumentirung iſt Abwechslung, richtige Anwendung aller Mittel, Kenntniß aller Effecte, Kraft und dabei möglichſte Oekonomie anzuempfehlen. Seit Mozart's ſchönen Symphonien in C, G moll und Es, ſeit Beethoven's neun Meiſterwerken, den neun Muſen vergleichbar, iſt es ein koloſſales Unternehmen geworden, eine Symphonie zu ſchreiben. Mit größerem oder minderem Glücke haben es Spohr mit ſeiner Weihe der Töne, Franz Lachner mit der Symphonie, welche den 1836 von dem Concert spirituel in Wien ausgeſchriebenen Preis gewann, Maurer, Onslow, Ries u. A. verſucht, aber die Aufgabe iſt ſo hoch poetiſch, fordert ſo viel Genie, Kenntniß und Schwung, daß ſelbſt Beethoven einige Male ſeine gigantiſche Aufgabe in einen kleinern Rahmen zu bringen und faßlicher zu machen verſucht wurde; daher die verengenden Benennungen von Sinfonia eroica, pastorale. Berlioz in Paris iſt hierin noch weiter gegangen, und hat Programme zu ſeinen Symphonien geſchrieben, dadurch nähern ſie ſich aber dem Melodramatiſchen; ein großer Vorzug der Muſik, ihre Allgemeinheit, die jeder nach ſeiner Individualität deuten kann, geht verloren, und es ſcheint dieß nicht der Weg, den die reine Muſik in ihrem Fortſchritte einſchlagen ſoll. Mit der hier angegebenen Kunſtform der Symphonie iſt aber die Bahn zur Erfindung neuer Formen nicht als geſchloſſen zu betrachten; Symphonie concertante ſ. Concertant, Symphonie à programmes ſ. Malerei.

Symplocke (griech., Rhet.), wörtlich Verflechtung, Figur der Wiederholung zur Verſtärkung des Ausdruckes, wo man mit demſelben Worte den Satz anfängt oder mit demſelben Worte ſchließt; ſ. Epiphora.

Synekdoche (griech., Rhet.), Redefigur. Die Vertauſchung zwiſchen dem höhern und niedern Begriffe, ſo daß Einer an des Andern Stelle geſetzt wird, oder überhaupt die Verwechslung zweier auf innere Verwandtſchaft enge mit einander verknüpfter Vorſtellungen, wovon die eine als Theil in der andern enthalten iſt. Man pflegt zu vertauſchen: 1) den Theil für das Ganze, z. B. er zog ein in ihre Mauern, für Stadt; 2) das Ganze für ſeine Theile, z. B. die Erde trauert über dieſen Verluſt, ſtatt: viele Menſchen, (dieſe beiden Fälle der Vertauſchung gehören, ſtreng genommen, zur Figur der Metonymie); 3) die Gattung für eine Art, für ein Individuum, z. B. die blanke Waffe, ſtatt das Schwert, der Maler, ſtatt Raphael; 4) die Art für eine Gattung oder ein Indivi-

duum, für eine Art, z. B. er bewahrt ſeine Thaler, ſtatt Geld; ein Sokrates, ſtatt ein Weiſer. Wenn man einem niedern Begriff den Namen eines höhern, beſonders dem Individuum den Namen der Art beilegt, Namensvertretung, Autonomaſie, ſ. d.; 5) die einfache Zahl ſtatt der vielfachen, z. B. die Gründlichkeit des Deutſchen; 6) die vielfache Zahl ſtatt der einfachen, z. B. Wir von Gottes Gnaden (der König); 7) die beſtimmte Zahl für die unbeſtimmte, z. B.:

Dort oben flammt es uns aus Azurfernen,
Dort oben flammts in Millionen Sternen,
Es iſt ein Gott!

Synkope, Synkopation (griech., Rhet.), Verkürzung, eigentlich grammatiſche Figur, wo ein Wort durch Hinweglaſſung einer Silbe in der Mitte verkürzt wird. — (Muſik.) Fortklingen einer in dem ſchlechten Takttheile beginnenden Note auf den folgenden guten Takttheil; ſie dient zur Ausſchmückung der Melodie ſowohl, als zur Vorbereitung der Diſſonanzen, und wird oft durch eine Bindung angezeigt. Der grammatiſche Accent wird dadurch verrückt, daher auch die Synkopen im Vortrage beſonders markirt werden müſſen. Die Synkopation findet auch in der Harmonie Statt. Vergl. Bindung und Rückung.

Syntomie (griech., Rhet.), Kürze im Ausdruck, abgeriſſene, höchſt bündige Schreibart; ſ. Präciſion.

Syrinx, Pansflöte (Muſ.), ein ſehr altes Inſtrument, aus mehren, oft ſechzehn einzelnen Pfeifen beſtehend, die mit einander verbunden ſind, und mit dem Munde angeblaſen werden. Es gibt auch welche mit einer doppelten Reihe von Pfeifen, welche in Terzen geſtimmt ſind. Nur wandernde Muſikanten, Kinder und Papageno in der Zauberflöte bedienen ſich noch dieſes armſeligen Tonwerkzeuges.

Syſtem (griech.), Zuſammenſtellung, daher die in welch' immer für einem Zweige des menſchlichen Wiſſens nach beſtimmter Form zuſammengeſtellten Geſetze. — (Metrik.) Eine Kette rhythmiſcher Glieder. — (Muſik.) Nach Einigen die fünf Linien, auf, unter und zwiſchen welchen die Noten geſchrieben werden, nach Andern die Accoladen; ſ. d. Mehre verſtehen unter Syſtem den Inbegriff aller in der Muſik ausführbaren Töne, welche acht und eine halbe Octave ausmachen, unter Syſtem eines Inſtrumentes alle Töne, die in deſſen Umfange liegen. Syſtem der Harmonie iſt der Zuſammenhang aller gebräuchlichen Accorde, und die Art und Weiſe, ihre wechſelſeitigen Beziehungen zu erklären. So gibt es ein Rameau'ſches, Rouſſeau'ſches, Tartini'ſches, Vogler'ſches u. a. Tonſyſtem. Bei dieſer Gelegenheit ſchreibt Caſtil Blaze folgende goldene Worte: Da das Ohr nicht, wie der Verſtand, durch den falſchen Schimmer trügeriſcher Paradoxen irre

geleitet werden kann, ſo hat ſich nur ſelten der Irrthum in die Praxis einzuſchleichen vermocht, welche der Prüfung des Ohres unterliegt; des Ohres, das dem Muſiker eine Art Gewiſſen iſt, die ihn ſtets den richtigen Weg führt, wenn er es nicht verſchmäht, deſſen leiſeſte Vorwürfe zu vernehmen. Wäre das Ohr nicht geweſen, man hätte das Ausſchweifendſte, Abnormſte, was die Theorien ſogenannter mathematiſcher Tonkünſtler ausgeheckt haben, in Ausübung gebracht. Aber das Ohr, das den geſunden Verſtand und die Logik der Muſiker vorſtellt, hat ſich ſtets den Neuerungen entgegengeſtemmt, welche die Gelehrten, ſei es aus guter Meinung oder aus Stolz, einführen wollten.

T.

T. (Muſ.), abbrevirt für Tasto, Tenore, Tutti, Trombone u. ſ. w.

Tableau (franz.), Gemälde, daher in der Theaterſprache ein durch Gruppen und Figuren der Schauſpieler (oder Tänzer im Ballet) gleichſam im erſtarrten Zuſtande ſich darſtellendes Bild. Was man unter den aus Unterhaltung bekannten Tableaux vivants, lebenden Gemälden, als plaſtiſche Darſtellung von Gemälden durch Perſonen verſteht, ſ. unter Attitüde und Mimik.

Tabulatur (Metrik), die techniſchen Geſetze der Verskunſt bei den alten Meiſterſängern. — (Muſik.) Der Inbegriff aller Tonzeichen, die Tonſchrift im ausgedehnteſten Sinne. Die Folge der Accorde eines Tonſtückes über der Grundſtimme desſelben, zum Behufe der Generalbaßſpieler, die bei der deutſchen Tabulatur durch Buchſtaben und andere Zeichen, bei der italieniſchen durch Ziffern dargeſtellt wurde. Auch die Grifftabelle eines Blasinſtrumentes, das Tonlöcher und Klappen, oder wenigſtens das eine oder das andere hat. Dieſe Grifftabelle iſt von großer Wichtigkeit, und muß, ſoll ſie gut eingerichtet ſeyn, mit Zweckmäßigkeit größte Vollſtändigkeit verbinden.

Tacet (lat., Muſ.), es ſchweigt, wird gebraucht, um anzudeuten, daß eine Stimme, ein Inſtrument, bei einer oder mehren Nummern einer Oper, einem oder mehren Sätzen einer Meſſe, Symphonie, Cantate oder eines Oratoriums nichts zu thun haben.

Takt (von tangere, berühren; Metrik und Muſik), iſt im weitern Sinne die gleichmäßige Bewegung, in welcher die Töne nach einander erklingen, die Zeit in gleiche Theile dergeſtalt theilend, daß Ohr und Gefühl die Zeitabſchnitte zu erfaſſen und zu ſchätzen vermögen. Dieſe richtige Theilung der Zeitdauer und des muſikaliſchen Stoffes macht einen Hauptreiz der Tonkunſt aus; ſ. Rhythmus und Muſik. Sie muß aber in der Art Statt finden,

daß die Zeitabſchnitte weder zu lang, noch zu kurz ſind, widrigens der Zuhörer gezwungen wird, eine andere Zeiteinheit, ein kürzeres oder längeres Bewegungselement anzunehmen, als der Dichter, Componiſt oder vortragende Künſtler beabſichtigte, daher man bei ſehr langſamem Tempo ſtatt Viertel Achtel, bei ſehr ſchnellem ſtatt Viertel-, halbe Noten zählt. Der Takt iſt übrigens von der Melodie und Harmonie ganz unabhängig, und für ſich allein wirkſam; eine Unterabtheilung, Takt im engern Sinne, iſt der kleinere Zeitabſchnitt zwiſchen Eins und Eins, der durch die Bewegung der Hand am beſten verſinnlicht werden kann, indem man abwechſelnd niederſchlägt, und, die Hand aufhebend, einen oder zwei Schläge in die Luft macht, je nachdem die Zeit in zwei oder drei gleiche Theile getheilt wird. Daraus entſtehen nun die

Taktarten, welche nach dem Geſagten entweder gerade, d. h. zweitheilig, oder ungerade, nämlich dreitheilig ſind, wozu noch die vermiſchten oder zuſammengeſetzten Taktarten kommen, wo gerade und ungerade ſich vereinen. Die gerade Taktart, welcher alle übrigen ihr Entſtehen verdanken, iſt die zweitheilige, durch zwei gleiche Schläge angedeutete, der ſogenannte Allabrevetakt, aus zwei halben Noten beſtehend. Da die Zeit, wie jede Größe faſt ins Unendliche theilbar iſt, ſo kann jede dieſer halben Noten in zwei Viertel-, in vier Achtel-, in acht Sechzehntheil-Noten u. ſ. w. aufgelöſt, jede kann um ihre ganze Geltung, auch um das Vierfache verlängert werden, woraus die ganzen, die zwei Taktnoten entſtehen; das Bewegungselement werden aber immer die zwei Schläge bleiben, die man nur bei langſamer Bewegung und Anwendung ganzer Noten durch vier Schläge erſetzt, von welchen der erſte allein der Niederſchlag iſt, während die Hand die andern drei Schläge links, rechts und hinauf in die Luft macht. Dadurch ſind nun die einfachen Taktarten: 1) der Zweiviertelstakt (2 oder ₵), deſſen Element die halbe Note; 2) der Zweiviertelstakt mit der Viertelnote; 3) der Zweiachteltakt mit der Achtelnote als Element genügend erklärt. Die zuſammengeſetzten Taktarten: 4) der Vierzweiteltakt (4, 2 oder auch C), mit vier halben, 5) der Vierviertelstakt ($\frac{4}{4}$ oder C), mit vier Viertel-, 6) der ſeltene Vierachteltakt, mit vier Achtelnoten, haben ebenfalls keine Schwierigkeit mehr. Eben ſo leicht begreift man nun die einfachen dreitheiligen Taktarten, als: 7) den drei halben Takt ($\frac{3}{2}$ auch 3) aus drei halben, 8) den Dreivierteltakt ($\frac{3}{4}$ auch 3), aus drei Viertel-, 9) den drei Achteltakt ($\frac{3}{8}$), aus drei Achtelnoten beſtehend. Um die vermiſchten Taktarten aufzufaſſen, darf man ſich nur vorſtellen, daß z. B. von den zwei Viertelnoten eines Zweiviertelstaktes die erſte in zwei, die zweite in drei Achtelnoten aufgelöſt ſei, dadurch wird eine Triole entſtehen; werden beide Viertelnoten in drei Achtelnoten zerſetzt, ſo entſteht eine Sextole, die beide zufällig ſind. Wird aber dieſe drei- und

ſechstheilige Auflöſung fortgeſetzt, und geſtaltet ſie ſich bleibend, ſo werden zwar die Hauptttheile des Vier- und Zweiviertelaktes bleiben, aber die Bewegung der Zwiſchennoten wird anders ſeyn, woraus 10) der Zwölfviertel- ($\frac{12}{4}$), 11) der Zwölfachtel- ($\frac{12}{8}$), 12) der Sechsviertel- ($\frac{6}{4}$), 13) der Sechsachteltakt ($\frac{6}{8}$) entſtehen, die Viertel- und Achtelnoten zum Elemente haben, und mit vier oder zwei Schlägen angegeben werden. Dieß auf den dreitheiligen Takt angewendet, gibt 14) dem Neunviertel- ($\frac{9}{4}$), 15) dem Neunachtel- ($\frac{9}{8}$), und 16) dem Neunſechzehnteltakt ($\frac{9}{16}$); ihre Entſtehung, bei welchen auch die langſamere oder ſchnellere Bewegung beſtimmt, ob man beim Taktiren die Viertel oder die Achtel angeben ſoll. Taktheil oder Taktglied nennt man jede der Hauptnoten des Taktes, und theilt ſie in gute und ſchlechte ein; ſ. d. A.

Taktſtrich, die zwiſchen den Noten durch das Linienſyſtem geführten ſenkrechten Striche, welche den Anfang der Takte bezeichnen. Sie wurden erſt nach 1650 eingeführt, ein Beweis des geringen Grades der damaligen muſikaliſchen Ausbildung.

Talent (von ταλαντον, die Wage), ausgezeichnete Fähigkeit; ſ. Genie.

Tambourin (Muſ.), eine Handtrommel, die aus einem Reifen beſteht, welcher mit einem Felle überzogen, und mit Glöckchen und kleinen Metallplatten verſehen iſt. Man bringt dieſes Inſtrument dadurch zum Erklingen, daß man entweder mit den Fingern darüber ſtreift, oder es mit der umgekehrten Hand oder dem Ellbogen ſchlägt. Das eigentliche provençaliſche Tambourin iſt aber eine hölzerne Trommel, enger und länger als die gewöhnlichen, die mit einem Schlägel von Ebenholz oder Elfenbein geſpielt wird, während der Spieler zugleich den Galoubet bläſt, den er mit der rechten Hand hält. Man nannte auch Tambourin einen theatraliſchen Tanz von munterem Charakter, deſſen Melodie in den $\frac{2}{4}$ Takt geſetzt war, der aber jetzt nicht mehr üblich iſt.

Tamtam (Muſ.), Percuſſionsinſtrument der Morgenländer, das die neuere Muſik angenommen hat. Es iſt eine runde Scheibe von beſonderem Metall, die außerordentlich ſtark tönt und vibrirt, wenn ſie mit einem hölzernen Schlägel zum Erklingen gebracht wird. Man hat es in mehren Opern, auch in der Militärmuſik angewendet; ſelbſt Cherubini hat ſich deſſen in ſeinem Requiem bedient. Noch iſt die Wirkung dieſes Tonwerkzeuges bei Trauerchören und Märſchen bedeutend, mißbraucht man es aber, ſo wird es lächerlich.

Tanto, ſehr, muſikaliſche Vortragsbezeichnung, z. B. Allegro non tanto, nicht zu ſchnell, Adagio non tanto, nicht zu langſam.

Tanzkunſt, die Kunſt der Darſtellung von Leidenſchaften und Situationen, durch ein zuſammenhängendes Ganzes rhyth-

miſcher oder vielmehr taktiſcher Bewegungen und Schwingungen des Körpers; ihrem Weſen als ſchöne Kunſt und ihrer höhern Bedeutung nach zur Mimik gehörend, mit dieſer durch den mimiſchen Ausdruck eng verbunden, wie durch die Tonkunſt gehoben. Man theilt den Tanz gewöhnlich in den niedern geſellſchaftlichen, und in den höhern oder theatraliſchen. Kammer= und Geſellſchaftstänze, die keinen andern Zweck als bloße Beluſtigung haben, können wohl, wenn die Bewegungen ſymmetriſch und harmoniſch geſchehen, nicht bloß wilde, bacchantiſche Luſt ſichtbar wird, ein äſthetiſches Wohlgefühl erregen, doch gehören ſie als untergeordnet, die Darſtellung des Schönen nicht als Selbſtzweck im Auge habend, nicht in das Gebiet der Aeſthetik, wohl aber die theatraliſchen Tänze, deren Zweck der oben angegebene künſtleriſche iſt. Die theatraliſchen Tänze begreifen die bekannten vier Hauptgattungen in ſich, nämlich grotesk, komiſch, halbe Charakter= und ſeröſe Charaktertänze. Jede derſelben kann von zweierlei Art ſeyn, entweder ſchildern ſie bloß Charaktere und Sitten, oder ſie ſtellen eine beſtimmte Handlung mit Verwicklung und Auflöſung vor. Im erſten Falle haben die verſchiedenen Auftritte des Tanzes keine genaue Verbindung unter ſich; es iſt ſchon hinlänglich, daß die Einheit des Charakters durchaus beibehalten werde. Aber die zweite Gattung erfordert in Anſehung der Ordnung der Handlung die Ueberlegung, mit welcher auch der dramatiſche Dichter ſeine Fabel zu behandeln hat; ſie fordert Pantomime, um die Handlung verſtändlich zu machen, weßhalb dieſe Tänze auch pantomimiſche Tänze genannt werden. Gehört die Tanzkunſt auch nicht zu den wichtigſten, ſo gehört ſie doch, wie die Muſik, zu den älteſten Künſten. Sieges=, Opfer= und Trauertänze finden wir ſchon in der Urzeit, ſo wie überall Nationaltänze. Als Vater der neuern höhern Tanzkunſt, nämlich in der Compoſition von Mimik und Tanz, als Pantomime und Ballet, iſt Noverre zu betrachten. Vergl. Ballet, Mimik.

Tanzmuſik iſt jene Muſik, bei welcher getanzt wird oder getanzt werden kann. Daher gehören zur Tanzmuſik nicht allein alle Tänze, als Walzer, Cotillons, Galopen, Contratänze, Maſurken u. ſ. w., welche auf Bällen und in geſellſchaftlichen Zirkeln zur Belebung der Tanzluſt geſpielt werden, ſondern auch alle Tanzſtücke im Ballete, welche von der, den mimiſchen Theil begleitenden, Muſik wohl zu unterſcheiden ſind, obgleich ſie gewöhnlich zur Balletmuſik gezählt werden; ſ. Ballet. Die Haupteigenſchaft jeder Tanzmuſik, wo ſie auch angewendet werden mag, iſt, tanzbar zu ſeyn, d. h. durch ſtark markirte Taktbewegung, durch populäre und beim erſten Anhören faßliche Melodien, allgemein die Tanzluſt zu erwecken, und den wirklich Tanzenden im Rhythmus und im Schwunge zu erhalten; ein Begriff, der keineswegs

das Pikante, Originelle der Melodie, die kunſtreiche und effectvolle Inſtrumentirung ausſchließt, wohl aber jede Künſtelei, jeden contrapunctiſchen Kram, der hier nicht am Platze iſt. Die ächte Tanzmelodie wurzelt im Volke, in ſo weit es nämlich Tänze betrifft, die auch das Volk mittanzt; z. B. den Walzer in Deutſchland, den Contratanz in Frankreich, die Furlane in Oberitalien u. ſ. w. Bei den Volksmuſikanten, den ſogenannten Tanzgeigern, ſind die ächten Tanzmelodien zu finden, und unſerer Zeit war es vorbehalten, Specialitäten wie Strauß und Lanner in Deutſchland, Muſard in Frankreich hervorzubringen. Sie ſchöpfen an wahrer Quelle, daher ſind auch ihre Erfolge glänzend, ihre Namen ſehr bekannt geworden, das in unſerer Zeit Niemand überraſchen darf. Strauß, der feſter am Urtypus hängt, iſt am meiſten volksthümlich. Man will dieſen Specialitäten den Namen der Künſtler verſagen, aber mit Unrecht, denn ſie ſtehen zu den andern Componiſten in demſelben Verhältniſſe, wie ein Miniatur- zu einem Landſchafts- oder Hiſtorienmaler; ſie beweiſen, was der Menſch vermag, wenn er ſeine Kraft auf einen Punct hinwendet, und dieß iſt das einzige Mittel, einen Zweig zu fördern und zu vervollkommnen.

Tanzſaal (Bauk.), ein mit einem Orcheſter verſehener hoher Saal in viereckiger oder runder Form, deſſen Länge zur Breite ſich wie 3 : 2 verhalten ſoll.

Tanzſtücke ſ. Ballet.

Tanzzeichnungskunſt ſ. Choreographie.

Tarantella (Tanzk.), italieniſcher Tanz, vorzüglich im Tarentiniſchen, daher der Name, oder, nach Einigen, weil durch dieſen raſchen Tanz, die von der Tarantel, einer großen Spinne, Geſtochenen geheilet werden ſollen; lebhafter Tanz mit Caſtagnetten, deſſen Melodie im $\frac{6}{8}$ Takt geſetzt iſt.

Taſtatur, ſämmtliche Taſten eines Fortepiano, einer Orgel oder eines andern Claviaturinſtrumentes; daher

Taſtaturſchraube, eine Schraube an der Orgel, theils um die Claviatur feſtzuhalten, theils um ſie in eine höhere oder niedere Lage zu bringen.

Taſte ſ. Clavis.

Tastiera (Muſ.), Taſtatur, Griffbret, daher bei Bogeninſtrumenten sulla tastiera, das Anſtreichen der Saiten, ſehr weit vom Stege, um den Klang des Inſtrumentes noch mehr zu dämpfen, und das Pianiſſimo effectvoll hervorzubringen. Auch die Guitarrenſpieler wenden dieſe Spielform mit Wirkung an.

Tasto solo, zeigt in Orgelſtimmen an, daß der Orgelſpieler bloß den Baß, ohne Begleitung irgend eines Accordes, ſpielen ſoll. Dieß dauert ſo lange, bis wieder Ziffern über den

Baßnoten geſchrieben ſind, wo dann die begleitende Harmonie nach den Regeln des Generalbaſſes geſpielt wird.

Tautogramm (vom Griech., Poetik), ein Gedicht, in welchem nicht nur alle Verſe, ſondern auch alle Wörter mit gleichen Buchſtaben beginnen. Unnütze, veraltete Spielerei.

Tautologie (vom Griech., Rhet.), wörtlich dieſelbe Rederei, daher ſo viel, wie das Wiederkäuen gleicher Gedanken, nur mit andern Worten; ſ. Pleonasmus.

Tektonik (griech.), Schnitzkunſt, auch überhaupt die Kunſt der Verzierung.

Tempera, à la (Mal.), das Auftragen der Farben auf trockenem Grunde in Frescogemälden, auch vor Erfindung der Oelmalerei die Art zu malen, wobei über das Holz Leinwand gezogen, dann ein dünner Gypsüberzug gemacht, und mit friſchem Eiweiß angeriebene Farben aufgetragen wurden; ſ. Fresco.

Tempête (franz., Tanzk), wörtlich Sturm, geſellſchaftlicher Tanz, von vielen Paaren zugleich getanzt, wozu eine eigene Zeichnung nöthig iſt. Die Melodie desſelben iſt lebhaft, in den $\frac{2}{4}$ Takt geſetzt, und beſteht aus mehren Repriſen zu acht Takten.

Tempo, Zeitmaß, Bewegung, Takt, daher im Tempo, im Takte; ſo wie Tempo commodo, in einem bequemen, nicht zu ſchnellen, nicht zu langſamen Zeitmaße. — Tempo di marcia, in der Bewegung des Marſches, majeſtätiſch, im $\frac{4}{4}$, etwas ſchneller im $\frac{2}{4}$ Takte. — Tempo di Minuetto, in der Bewegung des Menuettes, wie er vor Zeiten getanzt wurde, nicht des neuern Symphonienmenuettes oder Scherzo's, das ein ſehr ſchnelles Zeitmaß erfordert. — Tempo di polacca, in der Bewegung der Polonaiſe, etwas ſchneller als die vorige, jedoch nicht ſehr ſchnell. — Tempo di prima (parte), in dem Zeitmaße des erſten Theils oder des Anfanges. — Tempo giusto, im richtigen Zeitmaße, in einer dem Charakter des Stückes angemeſſenen Bewegung, die einfachſte, genaueſte Beſtimmung des Zeitmaßes, wenn die Tonſetzer ihren Stücken ſtets einen Charakter zu geben, die Executirenden ihn immer aufzufaſſen verſtänden. Man nimmt es für gleichbedeutend mit Moderato. — Tempo maggiore, ſo viel wie Allabreve. — Tempo primo, in der anfänglichen Bewegung. — Tempo rubato, nannten ältere Tonlehrer das Einführen eines oder mehrer Takte, einer dem Hauptzeitmaße des Tonſtückes entgegengeſetzten Taktart, z. B. des $\frac{2}{4}$ Taktes in ein in den $\frac{3}{4}$ Takt geſetztes Stück, das durch Synkopen meiſtens geſchah, ohne den relativen Werth der Takttheile zu ändern. In neueſter Zeit verſteht man darunter den launigen Vortrag einer Soloſtimme, bei welchem man einige Noten entweder beſchleunigt oder langſamer vorträgt, ohne jedoch die Taktbewegung im Ganzen aufzuhalten oder zu verändern. Man hat mit dieſer Manier viel-

fältig Mißbrauch getrieben. Meiſterwerke ſoll man damit verſchonen.

Tenero, teneramente, con tenerezza, mit zartem, weichem Vortrage, muſikaliſche Vortragsbeſtimmung.

Tenor (ital., Muſ.), die höchſte Mannsſtimme, zugleich die ſchönſte und vorzüglichſte Stimme überhaupt. Ihr Umfang erſtreckt ſich vom kleinen c bis zum eingeſtrichenen g oder a. Sie hat nur zwei Regiſter, nämlich Bruſt- und Kopfſtimme. Die alten Componiſten, bis auf Mozart, Haydn u. A., überſchritten niemals den angegebenen Umfang. Als aber neuere Sänger mehr aus Noth, denn aus freier Wahl, die Falſettöne häufig zu brauchen und zu mißbrauchen anfingen, und das hohe d, ja f in ihren Rouladen erklingen machten, folgten Sänger und Tonſetzer dem verderblichen Beiſpiele, und männlich ſchöne Tenorſtimmen wurden ſeltener, und ſprachen zugleich weniger an. Man unterſcheidet den hohen Tenor, der mit voller Stimme a, b auch c erreicht, von dem tiefen, der das g nur mit Anſtrengung nimmt. Sänger, welche die Tenorpartien in den neueſten Opern vortragen wollen, müſſen ſich indeſſen am meiſten auf Bildung der Kopfſtimme, und Verbindung derſelben mit den Bruſttönen verlegen. Letztere werden aber in jedem Falle darunter leiden. Die Muſik für den Tenor wird im Tenor-, d. h. C-Schlüſſel auf der vierten Linie geſchrieben.

Tenorflöte, eine Gattung der Flöte à bec oder Plochflöte.

Tenorſchlüſſel ſ. Noten.

Tenorviole, eine Viole von größerer Dimenſion, wie man ſie hie und da noch findet. Sie diente vor Zeiten zur Unterſtützung der Tenorſtimme, die ſie im Einklang begleitete, und wurde daher auch in den Tenorſchlüſſel geſetzt. Die kleinere Gattung der Violen, die mit der Altſtimme ging, hieß dagegen Altviole.

Tenorzeichen, der Tenorſchlüſſel, eine beſonders in Violoncell- und Fagottſtimmen häufig gebrauchte Benennung, weil der Tenor- und Baßſchlüſſel oft abwechſeln.

Tenuto, abgekürzt ten., muſikaliſche Vortragsbezeichnung, um anzudeuten, daß die Noten, über welchen dieſes Zeichen ſteht, nach ihrer ganzen Geltung ausgehalten werden ſollen.

Termen, auch Hermen (Plaſt.), Bildſäulen, deren oberer Theil entweder das Bruſtbild eines Menſchen, oder die Hälfte einer menſchlichen Geſtalt bis auf den halben Leib darſtellt, und deren unterer Theil ein viereckiger Stein oder ein unten ſchmäler werdender Pfeiler iſt. Man bedient ſich derſelben bisweilen an Gebäuden ſtatt der Pilaſter oder Wandſäulen, vorzüglich aber in Gärten als eine Verzierung.

Terpodion, ein von Buſchmann erfundenes Claviaturinſtrument, bei welchem der Klang durch vibrirende hölzerne Stäbe erzeugt wird; es hat Aehnlichkeit mit der Phisharmonica, dem Baſſethorne in der Tiefe und der Clarinette in der Höhe, vermag einen Dilletanten zu unterhalten, iſt aber keine eigentliche Bereicherung.

Terraſſe (Bauk.), künſtliche, an ſchiefen Flächen über einander angebrachte Erdabſätze, auch nennt man ſo ein plattes Dach, eingerichtet zum Herumgehen, wie dieß im Süden gebräuchlich iſt.

Terz (Muſ.), ein conſonirendes Intervall von drei Stufen, welches in der Muſik von größter Wichtigkeit iſt, weil es beſtimmt, ob die Tonart Dur oder Moll ſey. Es gibt drei Gattungen von Terzen, die große z. B. c, e, die kleine c, es, die verminderte cis, es. Einige Tonlehrer rechnen die übermäßige, z. B. des fis dazu, ſie iſt aber eigentlich eine reine Quarte. Die verminderte Terz muß im Geſange vermieden werden, weil ſie ſchwer zu intoniren iſt. Die franzöſiſchen Muſiker nennen Tierce de Picardie, die Anwendung der großen Terze, und folglich des Duraccordes am Ende eines in eine Molltonart geſetzten Tonſtückes; ſ. Tonſchluß.

Terzdecime, die Octave der Sexte. Die Lehrer des Contrapunctes bedienen ſich dieſes Ausdruckes als mit Sexte faſt gleichbedeutend. Die Lehrer der Harmonie wenden ihn an, um zu erklären, wie bei einigen Accorden, z. B. dem Sextſeptimenaccorde mit der Terz und mit der Quart, dann dem Sextnonenaccorde mit der Quart die Sexte, die eigentlich ein conſonirendes Intervall iſt, zur Hauptdiſſonanz werden kann.

Terzett (Muſ.), ein Tonſtück für drei Singſtimmen oder drei Inſtrumente, erſteres mit oder ohne Begleitung. Letzteres nennt man gewöhnlich Trio.

Terzine (ital. la terza rima, Poet.), urſprünglich italieniſche, von Dante erfundene Dichtungsform, für das Ernſte, Geheimnißvolle geeignet. Eine kleine Reimſtrophe, beſtehend aus drei fünffüßigen jambiſchen Verſen; kommt aber nie als einzelne, ſondern ſtets als verkettete Strophe vor, ſo daß jeder in der Mitte zweier gereimter Verſe eingeſchloſſene Vers den Reim für die folgende Strophe beſtimmt, die letzte Strophe des Gedichtes aber aus vier Verſen beſteht, deren vierter mit dem zweiten reimt, nach folgendem Schema: aba bcb cdc ded; z. B.:

Die Fackelträger.

Gleich einer Fackel iſt des Menſchen Leben,
  Zu Fackelträgern ſind wir zwei beſtellt,
  Durch unſre Hände mußt du, Ird'ſcher, ſchweben.

Ich bin die erſte, die die Fackel hält;
  So lange ſie, von Lebensglut getränket,
  Ihr Sehnen richtet nach des Himmels Zelt.

Ich bin der andre, der die Fackel ſchwenket
Zum letzten Mal, wo ſie zu löſchen droht,
Und ſie dann friedlich in die Nacht verſenket.
O ſieh uns an! ich heiße Lieb', ich Tod.
Sieh uns genau an! ſchwer iſt's uns zu kennen,
Obgleich ich blaß bin, und ob ich gleich roth u. ſ. w.

Rückert.

Terzquartenaccord (in der Bezifferung $\frac{3}{4}$), iſt die zweite Umkehrung des Septimenaccordes, und beſteht aus dem Grundtone, der Terz, Quart und Sexte. Die Terze diſſonirt gegen die Quarte, und die Auflöſung wird dadurch bedingt, ob die Intervalle groß, klein oder übermäßig ſind.

Tetralogie (griech., Poet.), eine dramatiſche Vierheit der Griechen, nämlich eine Summe von vier Stücken, drei tragiſchen und einem komiſch-ſatiriſchen zum Schluſſe. Die drei tragiſchen Stücke allein bildeten die Trilogie. Jede Tragödie machte ein für ſich beſtehendes Ganzes, und alle drei waren doch durch die Haupthandlung in ein abſolutes Hauptganzes verbunden, während der vierte Theil der Tetralogie, das ſcherzhaft-ſatiriſche Drama, mit dem Inhalte der Trilogie in keinem Zuſammenhange ſtand. Schiller's Wallenſtein und Grillparzer's goldenes Vließ ſind in trilogiſcher Form; Tetralogien haben bei der ſcharfen Sonderung von Trauer- und Luſtſpiel die Neuern ſelten.

Tetrameter (griech., Metrik), Viertakt, zwei Füße immer zu einem Metrum verbunden, beſteht in trochäiſchen, jambiſchen oder anapäſtiſchen Verſen, aus vier Doppelfüßen, daher bei den Römern septenarius, octonarius versus (ſ. d.), in daktyliſchen und beſonders kretiſchen und ſapphiſchen Verſen nur aus vier einfachen Füßen beſtehend.

Tetrapodie (griech., Metrik), ein vier Füße bildendes Maß. Vergl. Dipodie.

Tetraſtichon (griech., Metrik), Vierzeiler, eine aus vier Zeilen beſtehende Strophe.

Theater (vom griech. θεατρον, Schauplatz; Aeſth.). Von jeher hat es nicht an ſanguiniſchen Apologeten gefehlt, die das Theater aus dem höchſten Standpuncte einer Schule der Sitten und Bildung betrachtet haben wollten, wie die Ausſprüche griechiſcher und römiſcher Autoren zeigen, die ſchon dem Theater die Beſtimmung zuſchrieben, fromme Geſinnungen zu pflanzen, den Sinn für ächte Bürgertugend zu beleben, wie auch d'Alemberts Meinung beweiſt, der es geradezu als eine in Handlung verſetzte Moral erklärte, indem es deren Vorſchriften in Beiſpiele verwandle, und auch die Anſicht Napoleons war, als er das hohe Trauerſpiel eine Schule großer Männer nannte, indem es die Seele befeuert, das Herz erweitert und erhebt, und als er meinte,

Frankreich verdanke einen Theil der ſchönen Thaten ſeiner Söhne dem Corneille. »Lebte er,« äußerte er, »ich würde ihn zum Fürſten machen.« D'Alembert und Napoleon waren die blutſchänderiſchen Trauer- und frivolen Luſtſpiele ihrer Landsleute heut zu Tage freilich noch unbekannt. Noch excentriſcher hat ſich über das Theater, wie bekannt, Schiller in ſeinem Aufſatze: »die Schaubühne als eine moraliſche Anſtalt betrachtet,« geäußert. Aber auch an Gegnern hat es nie gefehlt, die das Theater bloß als Sinnenkitzel, als müßigen Zeitvertreib, höchſtens als angenehme Unterhaltung gelten ließen, während Rigoriſten, ſelbſt in unſerer Zeit, es ſogar als ſchädlich verdammten, und über die »moraliſche Anſtalt« das Anathema ausſprachen. Stäudlin hat in ſeiner »Geſchichte der Vorſtellungen von der Sittlichkeit des Schauſpiels« die verſchiedenartigen Anſichten intereſſant zuſammengeſtellt. Der Streit der Parteiungen iſt in dieſer Beziehung in unſeren Tagen verblaßt, und je mehr der Sinn für theatraliſche Darſtellungen zugenommen, je mehr große Geiſter, wie Shakeſpeare, Calderon ꝛc., in dem ungeheuren Buche der ewigen Weltordnung geblättert, je mehr die Theaterliebhaberei ſich beinahe bis zur Manie geſteigert, deſto weniger läßt ſich ſtreiten, ob das Theater exiſtiren ſoll oder nicht, da es exiſtirt; vielmehr iſt es die Aufgabe, weil es exiſtirt, weil es faktiſch ſolch großen Einfluß übt, weil es ſo viele Sympathien zu erwecken vermag, es ſorgſam zu leiten und zu überwachen, es nur den Händen kundiger und nicht bloß habſüchtiger Directionen zu übergeben, damit es den Geſchmack läutere, ſtatt ihn zu erniedern; anſtatt bloß Sinnenkitzel und gemeine Beluſtigung zu bieten, für Höheres empfänglich mache; anſtatt durch hyperromantiſche Zerrbilder oder geſchminkte Empfindelei, durch Verbreitung von Aberglauben oder Verkleiſterung des Laſters, durch ſeelenverwüſtende frivole Gemälde oder pöbelhafte Rohheit ꝛc. uns auf einen idealen Standpunct verſetze, über den Staub der Gemeinheit und Alltäglichkeit erhebe, und ſo zur ſittlichen und bürgerlichen Veredlung mitwirke; denn die Schaubühne iſt es, die, wie Weſſenberg ſagt, ſeitdem die bildenden Künſte aufgehört haben, durch die lebhafte Theilnahme aller Claſſen Bildnerinnen des Volksgeiſtes zu ſeyn, beinahe die einzige Schule zur Bildung des Schönheitsſinns der Völker, zur Verſchönerung ihres Lebens geworden iſt. Jeden im Volke vermag ſie anzuregen, zu bereichern und an ihm zu bilden; auf einer guten Schaubühne ſollten ſich die ewigen Geſetze der Schöpfung und Bildung aller Weſen klar und lebendig ausſprechen; hier ſoll der Zuſammenhang des Kleinſten mit dem Größten ſich kund geben, hier ſoll es Jedermann anſchaulich werden, daß der ſcheinbar Geringſte über dem ſcheinbar Höchſten ſtehen könne, indem hier nur die ewige Güte und Gerechtigkeit den Endausſchlag gibt, den falſchen Schein ver-

nichtend, und von dem himmliſchen Lichte des Schönen verklärt. Freilich iſt dieß Alles nur erreichbar, wenn Directionen und Künſtler der Schaubühne nicht in niederem Streben verſunken, die höhere Bedeutung ihrer Stellung erkannt haben. Ueber die einem Schauſpieler beſonders nöthigen Eigenſchaften ſiehe Mimik und Schauſpielkunſt, und iſt hier nur noch nachträglich zu bemerken, daß nach Schröder's Influenz ſich dann ſpäter gleichſam zwei Schulen in der Schauſpielkunſt bildeten, nämlich zwei Richtungen vorherrſchend wurden, von der einen Seite das Streben nach pſychologiſcher Individualiſirung, nach einer bis ins Einzelne gehenden Charakterzeichnung (durch Iffland'ſche und ähnliche Familiengemälde genährt, in Wien, Berlin ꝛc. groß gezogen); von der andern Seite das Streben nach idealer Darſtellung (durch die höhere Tragödie angeregt, unter Goethe's Direction in Weimar entſtanden). Die Individualiſirung artet oft in Kleinlichkeit, die Idealiſirung in Schönrednerei und Unnatur aus. Ein ächter Schauſpielkünſtler muß die Vermittlung zu finden wiſſen. —(Bauk.) Ein zur Aufführung der Schauſpiele beſtimmtes Gebäude, ſowohl den Raum für die Zuſchauer, als den Ort der Darſtellungen, die Bühne, umfaſſend. Außer der Baukunſt iſt bei einem Schauſpielhauſe auch die Kenntniß der Mechanik, der Perſpective und der Akuſtik erforderlich, denn es iſt nicht bloß die Aufgabe, den zu einem ſolchen Gebäude beſtimmten Platz gehörig abzutheilen und zu ordnen, ſondern auch nach mechaniſchen Geſetzen die verſchiedenen Maſchinen zur Bewegung der Scenen einzurichten, nach perſpectiviſchen Regeln dafür zu ſorgen, daß man bequem auf allen Plätzen ſchaue, was auf der Bühne vorgeht, und nach den Grundſätzen der Lehre vom Schalle für die ungebrochene und gleiche Verbreitung der Töne bedacht zu ſeyn. Das Aeußere des Theaters bildet meiſt ein längliches Viereck, deſſen Hauptfaçade gewöhnlich mit Säulen oder ſonſt paſſenden Verzierungen verſehen iſt. Das Innere beſteht aus einem großen Saal, wo die Zuſchauer ſitzen, und aus einer unmittelbar damit verbundenen, und mit ihm Eins bildenden, etwas erhöhten Bühne oder Scene. Nach dem Vorgange der Alten wählten Manche für die Form des Theaters den Halbkreis, andere das Oval, noch andere die Geſtalt des Zirkels; dieſe Formen haben auch zum Zweck, die Stimme vernehmbar zu machen und das Schauen zu erleichtern, was bei den Formen des länglichen Vierecks, der Hufeiſen- oder Glockenform u. ſ. w. minder der Fall iſt. Zunächſt der Bühne iſt das Orcheſter, ein durch Barrieren getrennter Raum für die Muſiker, hinter dieſen folgt das Parkett, mit Sitzen verſehen; den übrigen Halbkreis bildet das Parterre theils zum Sitzen, theils zum Stehen. Sämmtliche Sitze müſſen amphitheatraliſch angelegt ſeyn, oder der Boden ſich nach der Entfernung heben. Das Parterre iſt durch eine eigene

Reihe Logen begränzt, die Parterr-Logen; über dieſen erheben ſich nach der Größe und Höhe des Gebäudes mehre Reihen Logen, erſter, zweiter u. ſ. w. Rang. Ueber dem Haupteingange des Parterres befindet ſich in gleicher Höhe gewöhnlich eine große Mittelloge, Hof- oder Fremdenloge, durch prächtigere Decorirung ausgezeichnet. In neuern Theatern ſind auch Balcons oder erſte und zweite Gallerien genannt, tiefer als die Logen in einer Reihe Sitzen beſtehend. Ueber ſämmtliche Logen erhebt ſich die Gallerie, ſcherzhaft das Paradies genannt, die zweckmäßig, der Decke nicht zu nahe ſeyn ſoll. Hinter den Logen ſind Corridors angelegt. Der gewöhnlich ein allegoriſches Gemälde darſtellende Vorhang trennt die Zuſchauer von der Scene, und um dieſelben möglichſt vor Feuersgefahr zu ſchützen, iſt bei den größern Theatern, wie im Drurylanetheater zu London, im kaiſ. Hofburgtheater in Wien, eine Vorrichtung, beſtehend in einer großen, von Eiſenblech zuſammengeſetzten Platte, die hinter dem Vorhang herabgelaſſen werden kann, und ſo den Zuſchauerraum abſchneidet. Die Decke des Raumes für die Zuſchauer, oder der Plafond, darf aus akuſtiſchen Gründen nicht gewölbt, ſondern mit einer breiten Hohlkehle verſehen, mit Brettern ausgeſchalt ſeyn. Bogenwände und Plafond ſind in heiterer Farbe zu halten. Der andere Haupttheil eines Theaters iſt die Bühne oder Scene, der Ort, wo die Schauſpiele aufgeführt werden. Die Breite der Bühne ſoll nicht über dreißig und nicht unter ſechzehn Ellen betragen, die Tiefe oder Länge kann um die Hälfte mehr betragen, und die Höhe richtet ſich theils nach der Bühne, theils nach der Höhe des eigentlichen Theaters, damit die Bühne ſo viel als möglich von allen Zuſchauern ganz überſehen werden kann. In einem Opernhauſe macht man die Bühne größer, als in einem Schauſpielhauſe, doch nie gern über 25 Ellen hoch. Die Oeffnung der Bühne iſt viereckig, höchſtens iſt die Decke nach einem gedrückten Bogen geformt, oder es ſind die Ecken bloß abgerundet. Der vorderſte Theil der Bühne heißt die Vorbühne, Vorſcene oder das Proſcenium (ſ. d.). Den Fußboden der Bühne läßt man nach hinten zu ein wenig anſteigen. Die Decorationen, nämlich die Couliſſen und der hintere Vorhang, müſſen nicht nur nach den einzelnen Acten, ſondern auch bisweilen während eines Actes verändert werden, daher ſo eingerichtet ſeyn, daß dieß ſchnell geſchehen kann; hängen die Couliſſen, wie ehedem, wie Vorhänge herab, ſo werden ſie wie Rouleaux hinaufgezogen und herabgelaſſen. Beſtehen die Couliſſen, wie jetzt allgemein, aus Leinwand oder Pappe, welche auf einen Rahmen gezogen ſind, ſo gehen ſie durch den Fußboden der Bühne — Podium — hindurch, und ruhen unten auf einem kleinen Wagen oder auf Walzen, ſo daß leicht und

mit demſelben Zuge die neuen Couliſſen vor-, die nicht mehr nöthigen Couliſſen zurückgezogen werden. Die Hinterwand muß an verſchiedenen Orten herabgelaſſen werden können, da es oft nöthig iſt, die Bühne kürzer zu machen. Um alle dieſe Veränderungen hervorzubringen, ſind eine Menge Leinen über Rollen zu einem gemeinſchaftlichen Haſpel geleitet, welcher ſich unter der Bühne befindet. Die zur nähern Beſtimmung der Scene nöthigen Stücke, wie Häuſer, Mauern, Bäume, Felſen u. dgl., welche man Verſetzſtücke nennt, werden vermittelſt ſogenannter Freiwagen, deren Maſchinerie unter dem Fußboden der Bühne hingeht, von den Seiten hervorgeſchoben; ein Gleiches geſchieht mit den auf dem Waſſer erſcheinenden Schiffen und Gondeln. Neben den Couliſſen, außerhalb der Scene, muß ein hinlänglicher Raum bleiben, welcher zum Aufenthalt der Schauſpieler dient, und wo auch größere Aufzüge angeordnet werden können. Hinter dem hinterſten Vorhange der Bühne wird bisweilen ein großes Zimmer angelegt, welches im Nothfall zur Verlängerung der Bühne benützt werden kann. Bei ſehr großen Theatern öffnet ſich das Theater auch wohl nach hinten ins Freie, und gibt Ausſicht nach einem freien Platze, der benutzt werden kann, um dort Cavallerie, Schlachten, Volk u. dgl. zu produciren. Den Luftraum oder die Decken der Zimmer bilden die Soffiten. Die aus der Erde hervortretenden Erſcheinungen aller Art werden durch Verſenkungen, d. i. Bodenausſchnitte, welche in Gewichten geräuſchlos auf- und niedergehen, hervorgebracht, und die von oben herab zu bewirkenden Erſcheinungen, wegziehende Wolken u. dgl. werden durch ſogenanntes Flugwerk vermittelt. Die Beleuchtung der Bühne, und namentlich der Couliſſen und der Decoration im Hintergrund, geſchieht jetzt durch Lampen, welche hinter jeder Couliſſe an einem beweglichen Geſtelle angebracht ſind, ſo daß die Lampen von der Bühne abwärts gewendet werden können, um auf der Bühne den Grad der Dunkelheit hervorzubringen, welcher der Nachtzeit, der Morgen- oder Abenddämmerung entſpricht. Um die Beleuchtung zu verſtärken, werden hinter dieſen Lampen Reverberen angebracht. Je nachdem die Bühne im rothen, grünen oder im Mondſcheinlicht erſcheinen ſoll, werden rothe, grüne oder gelbe Schirme vor das Licht gebracht und dadurch jene Farbe effectuirt. Die Schauſpieler müſſen auch in das hellſte Licht geſetzt werden, dazu dient eine Reihe argandiſcher Lampen mit Reverberen verſehen, welche vorn an der Vorbühne auf einem Geſtelle der Rampe angebracht ſind. Die Rampe kann unter der Bühne herabgelaſſen werden, damit im erforderlichen Falle auch hier ein gewiſſer Grad von Dunkelheit bewirkt, und die Nacht angedeutet werden kann. Um die Lichter der Rampe vor den Zuſchauern zu

verbergen, iſt ein Verſchlag an denſelben angebracht. Sehr unangenehm iſt hierbei, daß die Hauptbeleuchtung von unten kommt, und daher den Schauſpieler auf eine ſehr unnatürliche, ſelbſt widrige Art von unten herauf beleuchtet. Mehr Schwierigkeit hat die Erleuchtung des Raumes für die Zuſchauer, da für keinen derſelben das Licht zwiſchen das Auge und die Bühne treten darf. Sie wird jetzt meiſt durch einen großen Kronleuchter bewirkt, welcher nahe unter der Decke aufgehängt iſt, und mit Reverberen verſehene Lampen trägt. Die nothwendigen Vorbereitungen zum Flugwerk, zu dem Aufziehen des Vorhanges, zu dem Decorationenwechſel, zu der Herablaſſung der Soffiten u. ſ. w., werden auf einem beſondern Boden über dem Theater, dem Schnürboden, deſſen Fußboden durchbrochen iſt, getroffen; zuweilen ſind auch ſolcher Boden zwei (der zweite heißt der Feuerboden) über einander. Auf dieſem Feuerboden ſind dann auch die zur Löſchung nöthigen Reſervoirs angebracht, die ſo angelegt ſind, daß binnen wenig Minuten das ganze Haus vermittelſt eines Pumpwerks unter Waſſer zu ſetzen iſt. Noch ſind eine Menge anderer Räume mittelbar in einem Theater vorhanden. Hierher gehört zunächſt der Decorationsſaal, ein Raum, der als Magazin für vorräthige Decorationen, Verſetzſtücke und die vielen andern Geräthſchaften, welche auf der Bühne gebraucht werden, benützt wird. Der Malerſaal wird, wenn es nur irgend möglich iſt, in einem andern Gebäude angelegt. Rechts und links hinter den Couliſſen ſind meiſt unterhalb Ankleidezimmer für Choriſten und Statiſten; oberhalb die Ankleidezimmer für Schauſpieler und Schauſpielerinnen, nebſt dem Schneiderzimmer, und noch höher die Garderobeſäle zur Aufbewahrung der vorhandenen Theatergarderobe angebracht. Mit dem Theater ſind gewöhnlich mehre Gemächer — Buffets — vereinigt, wo Erfriſchungen verkauft werden, und wo ſich die Zuſchauer in den Zwiſchenacten zur Converſation vereinigen können. Bei manchen Theatern befindet ſich auch noch ein Saal, der für Vorproben zur Einübung der Choriſten und der Figuranten des Ballets beſtimmt iſt. Die Engländer nennen dieſen Saal Gran room, die Franzoſen Foyer. Er dient zuweilen zugleich zum Buffet. Die Vorhalle umfaßt die Treppenräume, Garderobezimmer für die Zuſchauer und die Caſſe. Je nachdem das Theater von einer Stadt, Ständen oder einem Fürſten gebaut worden iſt und verwaltet wird, heißt es ſtädtiſches, ſtändiſches, National-, Hof-, herzogliches, königliches Theater u. ſ. w.

Theatercoup, (vom Franz.), ein Bühnenſtreich; willkürliche, unmotivirte, raſch herbeigeführte Veränderung zur Löſung des Knotens, im entſcheidenden Momente plötzlich herbeigeführt, aller Wahrſcheinlichkeit entgegen, nur Ueberraſchung zu bewirken, bloß plump nach Effect ringend; daher ohne

dramatiſche Realität, als gemeine Charlatanerie immer verwerflich; ſ. Dramatiſch, Deus ex machina und Kataſtrophe.

Thema (von θεῖν, ſetzen; Rhet.), das Geſetzte, daher ſo viel wie der einer Rede, Abhandlung oder Geſpräch zum Grunde liegende Stoff, der Hauptſatz, worin der Redner den Gegenſtand ſeiner Rede kurz, aber beſtimmt bezeichnen ſoll, das Materielle des Vortrags. Das Thema ſteht in nothwendiger Verbindung mit einer gewiſſen Reihe von Sätzen, welche ſich darum, als um ihren Mittelpunct, bewegen, welche theils zu ſeiner Erläuterung, theils zum Beweis desſelben dienen. Richtige Wahl des Themas, ſo wie ſcharfe Angabe desſelben in der Propoſition der Rede, ſind nun allerdings eine bedeutende Aufgabe. Vergl. Redekunſt und Rhetorik. — (Muſik.) Der Hauptgedanke in der Fuge, der durch alle Stimmen ausgeführt wird. Bei Variationen das kurze, einfache Tonſtück, welches verändert wird. Eine ſchon bekannte und beliebte Melodie eignet ſich am beſten dazu, und dient dem Zuhörer als Leitfaden durch alle Läufe, Sprünge und Seiltänzerſtücke, aus welchen dieſe Gattung von Compoſitionen beſteht. Man nennt auch Thema den Hauptſatz in einer Symphonie, einer Ouverture; ſ. Hauptſatz.

Thematiſche Durchführung, Bearbeitung, Feſthalten und kunſtgerechte Durchführung des Hauptgedankens durch das ganze Tonſtück. Sie fordert die höchſte Kunſt von Seite des Componiſten, theils um nicht einförmig zu werden, theils um den Hauptſatz ſo zu zergliedern, zu verſetzen und nachzuahmen, daß die Einheit des Ganzen bei der größten Mannigfaltigkeit der einzelnen Theile beſtehe, charakteriſtiſch ſei und die beabſichtigte Empfindung gehörig ausdrücke und wecke. Das ſchönſte Muſter thematiſcher Bearbeitung iſt der erſte Satz von Beethovens C-moll-Symphonie.

Theorbe (Muſ.), veraltetes Saiteninſtrument in der Geſtalt einer großen Laute, mit zwei Griffbretern und vielen Saiten, von welchen die tiefern ſtets leer gegriffen wurden. Man bediente ſich desſelben noch zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in den Kirchen und in den Theatern, um durch den Vortrag der die Harmonie bildenden Accorde die Sänger zu unterſtützen. Gleich veraltet iſt der Theorbenflügel oder Gambenflügel.

Theſis (griech., Metrik), der Aufſchlag; ſ. Hebung. — (Muſik.) Der Niederſchlag des Taktes; Einige verſtehen darunter auch den accentuirten Takttheil ſelbſt; ſ. Takt.

Thiermalerei, Darſtellung von Thieren durch den Pinſel. Am zweckmäßigſten als Beiwerk zu gebrauchen, wie z. B. in der Landſchaft oder auch im hiſtoriſchen Bilde; hier flößt die Thierdarſtellung nur Nebenintereſſe ein und dient zur Gruppirung, Verſtändlichung oder Staffage. Einen ſelbſtändigen Charakter

nimmt die Thiermalerei in den eigentlichen Thierſtücken an, d. i. in ſolchen Gemälden, in welchen einzelne Thiere in verſchiedenen Zuſtänden, und mehre mit einander kämpfende, als Jagdſtücke, dargeſtellt werden. Der Hauptwerth beſteht hier in der Treue und Wahrheit, da es für die Thierwelt kein Ideal gibt, doch iſt immer die maleriſche Form zu beachten, und man kann auch von dem Thiermaler mit Recht verlangen, daß er die Gränze des Schönen nicht verletze, und ſich nicht aus lauter Treue und Wahrheit mit Gegenſtänden befaſſe, wo das Thier bloß im thieriſchen Charakter erſcheint. In dem Genre der Thiermalerei excellirte und frevelte am meiſten die niederländiſche Schule, vorzüglich zeichneten ſich aus Franz Sneyders, Berghem, Dujardin, Wouverman, Hamilton; in der neuern Zeit der geniale Oeſterreicher Friedrich Gauermann.

Threnodie (griech.), Klagelied, auch Klagegeſang, lyriſcher Ausbruch des heftigſten Schmerzes; von der ſanfteren, in Wonne und Wehmuth ſchwimmenden Elegie durch ihren ſtürmiſchen, bloß Trauer aushauchenden Charakter weſentlich unterſchieden. Vergl. Elegie.

Tinte (Malerei), für eine Summe natürlicher, zuſammen gemiſchter Farben, beſonders für Schattirungen in gleichen Farben, um verſchiedene Nüancen, welche die Natur darbietet, nachzubilden. Man muß die Tinten von dem Tone eines Gemäldes unterſcheiden. Tinte kann nur vom Colorit gebraucht werden, Ton drückt zugleich die Grade des Hellen und Dunklen aus, die Intenſität der Farben. Ein Gemälde hat eine graue Tinte, wiefern ſeine Farbenmiſchung im Colorit ins Graue fällt; es hat einen grauen Ton, wiefern die Intenſität der allgemeinen Wirkungen nicht über grau geht.

Tirade (von tirer, ziehen; Rhet.), Wortſchwall, unnöthige Gedankendehnung, aufgeblaſene, mehr wort= als ideenreiche Rede, hohl, ohne Natur, innere Wahrheit, geſchminkt. — (Muſik.) Ein diatoniſcher oder chromatiſcher, aus Noten von gleicher Gattung beſtehender Lauf, der auf= oder abwärts zwei weit aus einander liegende Töne der Melodie verbindet.

Todtenmeſſe, Todtenamt ſ. Requiem.

Ton (Rhet.), überhaupt Klang der Stimme, nach Eberhard gleich mit Schreibart in der Wirkung, und ſich nur durch das unterſcheidend, was dieſe Wirkung hervorbringt. Die Schreibart des Werkes liegt in ſeinen Ideen und Gedanken, die es charakteriſiren; der Ton ſpricht aus der Empfindung, die darin herrſcht. Die Schreibart und den Ton des Hudibras nennen wir burlesk; jene, wegen der lächerlichen Ideen und Bilder, dieſen wegen der Empfindung des Lachens, die es erregt. — (Declama=

torik.) Der auf ein Wort oder eine Silbe beſonders ruhende Ausdruck der Stimme; Schocher claſſificirt alle Stimmtöne in declamatoriſcher Hinſicht 1) in die bekannten einfachen Grundtöne unſerer Stimme a, e, o, u; 2) in die einfachen Nebentöne ae, i, ö, ü; 3) in die zuſammengezogenen Töne au, äu, ai (ay), ei (ey), eu, oi, ui (oy, uy), und bezeichnet dann einen Rede-, Sprach-, Erzählungs-, Schrei-, Frage-, Ausrufungs-, Befehls- und Commando-, ſogar etwas bizarr einen Götterton. Dieß könnte man ins Unendliche fortſetzen, denn jede Gemüthslage, jede Leidenſchaft hat wieder ihre eigene Sprache, auch ihren eigenen Vortrag, folglich ihre eigene Modulation der Stimme; ſ. Declamation. — (Metrik.) Die Zeitdauer eines Stimmtones; ſ. Accent und vergl. Quantität. — (Malerei.) Der Farben- und Lichtcharakter eines Gemäldes; vergl. Tinte. — (Muſik.) In der ausgedehnteſten Bedeutung ſo viel als Klang; ſo ſagt man, dies Inſtrument hat einen guten, ſtarken, ſanften oder rauhen Ton, der Ton der Stimme u. ſ. w. Im engern Sinne heißt ein Klang nur dann Ton, wenn er zu andern Klängen oder zu einem als Norm dienenden Klange, z. B. das durch die Stimmgabel angegebene a, in ein beſtimmtes Verhältniß gebracht worden iſt. So ſagt man, daß zwei Klänge wie d und e um einen ganzen, oder wie e und f um einen halben Ton von einander entfernt ſind. Mit Beziehung auf den unveränderlichen Klang des a der Stimmgabel, ſagt man dagegen der Ton c, der Ton fis u. ſ. w. Einige bedienen ſich auch des Wortes Ton, als mit Tonart gleichbedeutend, und ſagen: dies Tonſtück iſt aus dem Tone es oder aus dem es, jedoch offenbar irrig. Allgemeiner iſt noch das Verwechſeln der Ausdrücke Ton und Tonart, wenn es ſich um die harte oder weiche Tonart handelt; ſo ſagt man unrichtig: das Stück iſt im Durton, im Mollton, ſtatt in der Dur- oder Molltonart. Endlich bedeutet Ton oft ſo viel als Stimmung, der Orcheſterton, der Chorton, ſtatt Orcheſterſtimmung, Chorſtimmung.

Tonart iſt das natürliche Verhältniß der Töne der Tonleiter zu einander, welches durch den auf den Grundton gelegten, harten oder weichen Dreiklang beſtimmt wird. Dieſer Dreiklang beſteht aus zwei Terzen, welche der Grundton mit der Terz, und letztere mit der Quinte macht; z. B. c und e, e und g, oder c und es, es und g. Iſt die erſtere groß, ſo iſt der Dreiklang hart, die Tonart Dur; iſt es letztere, ſo iſt der Dreiklang weich, die Tonart Moll, und dieſe Dreiklänge genügen, alle Töne der Tonleiter, welche nichts anders iſt, als die natürlichſte Fortſchreitung der Töne, zu beſtimmen. Es gibt nur zwei Haupttonleiter und Tonarten, aus welcher ſich alle andern entwickeln laſſen, nämlich c dur und a moll. Hat das Ohr die erſte wohl gefaßt, und die Lage der vorkommenden halben Töne zwiſchen der dritten und vier-

ten, ſiebenten und achten Stufe gemerkt und behalten, ſo kann der Schüler von c zu g, von g zu d u. ſ. w. quintenweiſe aufwärts fortſchreitend, alle Kreuztöne gleichſam ſelbſt erfinden, alle Vorzeichnungen kennen lernen, und dasſelbe findet bei den Be-Tonarten ſtatt, wenn er von c quintenweiſe abwärts ſchreitet, nämlich von c zu f, von f zu b u. ſ. w. Bei den Molltonleitern und Tonarten iſt es eben ſo; nur hat das Ohr, welches übermäßige oder unvorbereitete Intervalle verwirft, in letzter Inſtanz entſchieden, daß die ſechste und ſiebente Stufe bei aufwärts ſteigender Scala um einen halben Ton erhöht, bei herab ſteigender aber nach der Vorzeichnung genommen werden ſollen, wenn gleich manche Tonlehrer die ſechste Stufe in beiden Fällen erniedert haben wollen, oder einen Unterſchied machen, je nachdem die Harmonie der Tonica oder der Dominante angehört. Aus dem Vorhergehenden ergibt ſich: 1) daß es nebſt den Stamm- oder Muſtertonleitern c dur und a moll noch ſechs Kreuz- und ſechs Be-Tonarten, ſowohl in Dur, als in Moll gebe; 2) daß man von c oder a quintenweiſe aufwärts zu den Kreuz-, quintenweiſe abwärts zu den Be-Tonarten ſchreitet; 3) daß bei Kreuztonarten die Zahl der abwärts genommenen Quinten, um welche der Grundton der Tonart von c oder a entfernt iſt, die Zahl der vorzuzeichnenden Kreuze, wogegen die Zahl der eben ſo aufwärts genommenen Quinten bei Be-Tonarten die Zahl der vorzuzeichnenden Be beſtimmt; 4) daß aufwärts die Moll- von der Dur-Tonleiter nur in der Terz abweicht, welche bei erſterer klein, bei letzterer groß iſt, wogegen abwärts die Mollſcala ſtets nach der Vorzeichnung geht; 5) daß jede Molltonart um drei Be mehr, oder um drei Kreuze weniger in der Vorzeichnung hat, als die gleichnamige in Dur, z. B. c moll und c dur, e moll und e dur; endlich 6) daß wenn man von der Dur- zu der Molltonleiter, welche gleiche Vorzeichnung hat, gelangen will, man die kleine Terz des Durgrundtones abwärts ſuchen muß, welche der Grundton der geſuchten Molltonleiter iſt; z. B. es dur und c moll, was auch umgekehrt gilt. Schubart hat eine Charakteriſtik der Töne, oder vielmehr Tonarten geliefert, und Mehre ſind mit ihm der Meinung, daß dieſe oder jene Tonart ſich vorzugsweiſe zur Darſtellung beſonderer Gemüthszuſtände eigne. Es iſt auch nicht zu läugnen, daß die Saiten- ſo wie die Blasinſtrumente in einigen Tonarten, z. B. d dur, e dur kräftiger klingen, als in andern, z. B. as dur, des dur, was ſowohl von den leer klingenden Saiten der erſtern, als von der verſchiedenen Stimmung der letztern abhängt. Dem tüchtigen Componiſten fällt mit dem Hauptgrundriſſe des Tonſtückes auch die Tonart bei, die er gebrauchen ſoll, und dieſe, ſo wie ſeine Inſtrumentenkenntniß beſtimmen, was er zu wagen, was er zu unterlaſſen hat.

Tonadilla, vom ſpaniſchen Tonada, Lied (Poetik), eine Gattung kleiner Luſtſpiele mit Geſang, die auf den ſpaniſchen Theatern gegeben wird, und viele Aehnlichkeit mit dem Vaudeville hat.

Tonführung ſ. Modulation und Ausweichung.

Tonica, der Grundton der Tonart eines ganzen Muſikſtückes, die Note, welche regelmäßig der Baß am Schluſſe erklingen läßt, obwohl der Plagalſchluß darin eine Ausnahme macht. Einige nennen irrig jeden Grundton eines Accordes Tonica.

Tonkunſt ſ. Muſik.

Tonleiter, dieſer Kunſtausdruck iſt ſchon in dem Artikel Tonart erklärt worden. Es gibt nur eine Tonleiter (lat. scala), nämlich die diatoniſche; ſ. d. Die chromatiſche Tonfolge wird nur uneigentlich ſo genannt; ſ. Chrome. Die enharmoniſche Tonleiter kann noch weniger dieſen Namen führen; ſ. Enharmoniſch. Ueber die harmoniſche Tonleiter ſ. Verhältniß der Intervalle. Die ganze Elementar-Tonkunſt iſt nur eine gut gemachte Tonleiter.

Tonſchluß, Schlußfall, Cadenz ſ. Cadenz und Clauſel. Viele Componiſten, worunter Spohr, pflegten und pflegen noch, in eine Molltonart geſetzte Tonſtücke in Dur zu ſchließen, was oft von Wirkung iſt, zuweilen aber auch Monotonie erzeugt, und den Eindruck ſchwächt. Regeln laſſen ſich darüber nicht angeben.

Tonſyſtem ſ. Syſtem. Das moderne Tonſyſtem iſt ein temperirtes, in welchem nicht alle Intervalle in ihrer urſprünglichen Reinheit gebraucht werden, und die Vierteltöne, ſo wie die kleinen Unterſchiede, z. B. zwiſchen gis und as, dis und es u. ſ. w. verſchwinden. Geſchähe dies nicht, ſo würde man ſtatt der zwölf Töne, aus welchen die Octave beſteht, deren mehr als ſechzig brauchen, und die Modulationen wären unendlich erſchwert. Auf der Orgel und dem Fortepiano können nur die Octaven rein geſtimmt werden, und zwar aus dem Grunde, daß, da drei große Terzen oder vier kleine eine Octave ausmachen ſollen, und die erſten in ihrer ganzen Reinheit genommen, die Octave überſchreiten, während ſie die andern nicht erreichen, man genöthigt iſt, die erſten weniger ſcharf, die andern ſchärfer zu nehmen. Eben ſo findet man, daß, wenn vier Quinten, wie c, g, d, a und e nach einander rein geſtimmt werden, das e gegen c zu hoch ſtehen, und mit ihm keine reine große Terze mehr bilden wird, was auch durch die Tonverhältniſſe mathematiſch bewieſen werden kann; man muß demnach die Quinten weniger ſcharf nehmen und darauf ſehen, daß von dem mittlern Baß- bis zum zweiten Violin-e, kein Intervall das Ohr beleidigt, wornach man das Uebrige in Octaven ſtimmen, und nur die höchſten Töne et-

was ſchwebend, d. h. höher halten kann. Dieſe Temperatur hat die Muſik auf ihre jetzige Höhe gebracht.

Topik (von τοπος, die Stelle; Rhet.), und zwar die rhetoriſche, zum Unterſchiede der grammatiſchen Topik (welche, ſo viel als Wortfolge, von der Stellung der einzelnen Worte und Sätze handelt), beſchäftigt ſich, nach dem gefundenen Stoffe die Geſichtspuncte zu entdecken und zu ſtellen, aus denen der Redner die beſondern Beweisgründe zu entwickeln im Stande iſt. Vergl. Rhetorik.

Toquirt (vom Franz., Malerei), im Gegenſatze des Verſchmolzenen und Geleckten, frei und keck hingeworfene Farbenauftragung. In der Decorations- und Frescomalerei am rechten Orte.

Toreutik (griech.), für Glyptik, gewöhnlich ſo viel wie Bildgießerkunſt; ſ. d.

Torſo (ital.), Stumpf oder Rumpf, daher Reſt einer Bildſäule, und bildlich für Fragment eines Meiſterwerkes.

Toscaniſche Malerſchule ſ. Malerſchule.

Toscaniſche Säulenordnung ſ. Säulenordnung.

Tragen des Tones, das Aushalten, die kunſtgemäße Verbindung der Töne, die Beobachtung der zarteſten Nüancen in Hinſicht auf Stärke, Schwäche, Anſchwellen und Abnehmen der Töne bei den Saiten- und Blasinſtrumenten. Man kann es nie genug wiederholen, vom Tragen der Töne hängt alles ab, und wenige ſehr gut vorgetragene Noten wirken mehr als hundert andere in den ſchwierigſten Lagen und mit der mühevollſten Accentuation.

Tragikomiſch — Tragikomödie (Aeſth.), das mit dem Tragiſchen verſchmolzene Komiſche, dient hauptſächlich als Parodie des Tragiſchen, wo nämlich ernſthafte Perſonen auf eine ſcherzhafte Weiſe eingeführt werden, wie es vorzüglich Gozzi liebte, ſchwerer iſt die Verwebung des Komiſchen und Tragiſchen in einem wirklich ernſthaften Ganzen, ohne die Abſicht ironiſch zu parodiren. Zu welchem Zwecke dieß in Shakeſpeare'ſcher Weiſe geſchehen darf; ſ. Tragödie.

Tragiſch — Tragödie (Aeſth. und Poetik), von τραγῳδια, Bocksgeſang. Wie in ſo vielen Kunſtformen war es auch in der Tragödie das heitere und glückliche Volk von Athen, aus deſſen Mitte die Erfinder und Vollender derſelben hervorgegangen. Aus den einfachen und künſtlichen Chören, die zu Ehren des Bacchus zu gewiſſen Zeiten abgeſungen wurden, und wo ein Bock (τραγος) der Preis des Wettgeſanges war, entſtanden nach und nach jene erſtaunungswerthen Dichtungen, die zu allen Zeiten als unübertrefflich anerkannt wurden, und vielleicht auch für immer unüber-

troffen bleiben werden. Von tiefer Bedeutung und den feinen Sinn der Griechen charakteriſirend, iſt es übrigens, daß die Tragödie auch in ihrer höchſten Vollendung nicht dem Apoll, ſondern dem Bacchus geweihet war und blieb, dem Gott der Freude und alles fröhlichen Gelingens, was mit dem Ausdruck Trauerſpiel freilich nicht übereinſtimmt, wie weiter erläutert wird. Der Menſch, insofern er über ſich ſelbſt zu reflectiren beginnt, wird ſich ſtets als ein abhängiges Weſen betrachten müſſen. In der untern Stufe der Reflexion tritt ihm die Naturkraft als allgemein einſchränkend und nöthigend entgegen; in höherer Betrachtung iſt es die Weltordnung, der er ſich untergeben, die er erkennen, und an die anzukämpfen ihm ein vergebenes Streben bedünken muß. In dieſem untröſtlichen Gefühle iſt es nur die Idee der Freiheit, die ihm rettend begegnet, und an die ſich anklammernd, die innere Würde und Bedeutung errungen werden kann. In ſolchem Sinne hat ſich zu allen Zeiten und bei allen Völkern, wenn auch in den verſchiedenſten Formen, die Idee innerer Freiheit ausgebildet, und auch als Dichtung heilend und heiligend ſich der Menſchheit ſinnbildlich vor die Augen geſtellt. So iſt denn die Dichtung als eine Nothwendigkeit zu erkennen, die dem Weſen des Menſchen unbedingt angehört, von ihm nicht getrennt werden kann, und auch auf der unterſten Stufe ſeiner Ausbildung in einzelnen Anklängen ſich unverkennbar darthut. Wo Ausbildung und Kunſtſinn eine gewiſſe Höhe erreicht, ſteigt auch das Bedürfniß, dieſe Idee der Freiheit zur vollkommenen Anſchauung zu bringen, und die Bühne wird der Ort, wo dieſer Kampf zwiſchen äußerer Nothwendigkeit und innerer Freiheit künſtleriſch dargeſtellt wird. In dieſer Bedeutung iſt die Idee des Dramatiſchen im Allgemeinen aufzufaſſen, und nur nach den Motiven wofür, und den Mitteln womit der Kampf geführt wird, theilt ſich das Drama in das komiſche und tragiſche. Im komiſchen iſt es die innere Freiheit ſchlechtweg, alſo der Wille, der an die Naturkraft anſtößt, welche letztere ſich hier bis zum bloßen Zufall ſteigern kann, und als untergeordnet, wodurch der glückliche Ausgang des Luſtſpiels bedingt iſt. In der Tragödie iſt es jedoch die Freiheit in Beziehung auf ihren Zweck, nämlich ſittliche Würde, die mit der höhern Weltordnung in Kampf geräth, die ſie zwar als eine unbedingt nothwendige Kraft nicht beſiegen kann, und untergehen muß, ohne jedoch ihre letzte Bedingung, die ſittliche Würde, aufzugeben. Und ſomit wäre die Idee der Tragödie dargethan, nämlich als dramatiſches Gedicht, indem der Sieg der ſittlichen Würde dargeſtellt wird, wie ſolcher aus dem Kampf der moraliſchen Freiheit mit der höhern Weltordnung hervorgeht. Daß in ſolchem Kunſtwerk nichts Trauriges liege, iſt leicht erſichtlich, daher der Ausdruck Trauerſpiel dem eigentlichen Sinne des Wortes und Weſens der

Tragödie nicht entſpricht. Im Gegentheil liegt in der wahren Tragödie ſtets etwas Freudiges und Verſöhnendes, was die griechiſchen Tragödiendichter weislich erkannten, und ihren Tragödien einen hohen, verſöhnenden Schluß hinzufügten. So wird Oreſt in der Trilogie des eben nicht weichlichen Aeſchylus durch Götterſpruch und Gericht frei geſprochen und entſühnt, die Furien werden zu Eumeniden (Wohlwollenden), und in ihrem Haine findet der muttermörderiſche Rächer des gemordeten Vaters Ruhe und Frieden wieder. Im Oedipus des Sophokles iſt derſelbe verſöhnende Schluß, und ſo ließe ſich ohne viele große Mühe an allen Meiſterwerken der griechiſchen Tragiker, die zu uns gelangten, nachweiſen, daß Befriedigung des Gemüthes in der wahren Bedeutung der Zweck dieſer Dichtung ſei. Von dieſem Geſichtspuncte aus betrachtet, fällt die Beantwortung der ſo oft angeregten Frage, woher die Luſt an tragiſchen Gegenſtänden komme? nicht ſchwer, und wir brauchen nicht unſere Zuflucht zu Hypotheſen zu nehmen, wie die Ariſtoteliſche von der Reinigung des Gemüthes mittelſt Furcht und Mitleid, oder der neuern von dem angenehmen Gefühle der Sicherheit, in der ſich der Zuſchauer dem untergehenden Helden gegenüber befindet. Der Held geht nicht unter, im Gegentheil, er erhebt ſich in vollſter ſittlicher Würde, und wenn auch der Menſch untergeht, wird doch die Idee der Menſchheit gerettet. Dieſes Reſultat der echten Tragödie iſt es auch, was die Luſt an ihr zu Stande bringt, wir finden unſere vollſte Befriedigung an dem ſchönen Schauſpiele, einen großen Mann, wie S e n e c a ſagt, mit ſeinem böſen Geſchicke ringen zu ſehen, doch wie dieſer hinzuzuſetzen unterlaſſen, zu ſehen, wie er ſelbſt im Untergange noch ſeine ſittliche Würde behauptet. Betrachten wir nun das böſe Geſchick, mit dem der Held der Tragödie zu ringen hat, näher, ſo ergibt ſich, daß dieſes durchaus ein Nothwendiges, Unabweisbares, Nichtzubefriedigendes ſeyn müſſe. Denn nur in der Unmöglichkeit des Sieges liegt die Entſchuldigung des Beſiegtwerdens. Daß der Held nicht ſiegen kann und doch kämpft, iſt erhaben und tragiſch, indeß der ſiegloſe Kampf gegen ein Bezwingbares eher komiſch wäre, und dem Luſtſpiele anheimfiele. Dieß haben die echten Tragödiendichter aller Zeiten erkannt. Die Alten nannten dieſes unbezwingbare Hemmniß das S c h i c k ſ a l, das ohne Grund aus rein gebieteriſcher Kraft entſproſſen, und dem der Menſch um ſo eher erliegen muß, als ſelbſt die Götter als Unterthanen dieſer dunklen Nacht gedacht wurden. Dieſe mit dem Volksglauben vollkommen übereinſtimmende Anſicht hat der alten Tragödie ihre Kraft und Bedeutung gegeben, die aber in ein Zerrbild ausartet, ſobald ein edlerer Glaube von Zweck und Würde unſers Daſeyns allgemein erkannt iſt; daher die falſche Bemühung mehrer neuerer Dichter, die alte Schickſalstragödie wieder aufleben zu ma-

chen, die im gereinigten Volksglauben durchaus keinen Anhaltspunct findet, und daher wie ohne Wurzel von unten, ſo ohne Nahrung von oben bald genug verdorren mußte (vergl. Schickſalstragödie). Fragen wir jedoch, was hat die neuere Tragödie der Idee des Schickſals zu ſubſtituiren, ſo iſt die Antwort unſchwer zu finden. Die Erkenntniß einer höhern Weltordnung, der wir Alle untergeben, bis auf den, der ſie gegründet, iſt ein ſchöner Erſatz für das unbeugſame Fatum, dem ſelbſt die Göttergewalt weichen muß, und der neuere Tragödiendichter iſt um ſo begünſtigter, als er nicht, wie der antike, die Befriedigung am Schluſſe ausdrücklich durchzuführen braucht, ſondern dieſe im Gemüthe und Glauben jedes Zuſchauers bereits vorfindet, indem die Idee einer über uns und unſer Geſchick wachenden Vorſehung ſchon alle Beſchwichtigung in ſich enthält, und ſelbſt das Schmerzlichſte, das geſchieht, als eine Segnung von oben anzunehmen verpflichtet iſt. — Aus dem Geſagten ergibt ſich, daß die Eintheilung der Tragödie in die antike und moderne ihren vollen Grund in ſich ſelbſt enthalte, und dem Weſen dieſer beiden Arten vollkommen entſpreche. In der antiken Tragödie iſt es nämlich das Fatum, welchem der Held widerſtrebt und erliegt; in der modernen waltet die Vorſehung über das Geſchick, und ſelbſt der Untergang des Einzelnen trägt zur Förderung und Verherrlichung des ganzen Weltzwecks bei. In Beiden aber iſt der Sieg des Innern über das Aeußere, des Höhern über das Niedere unerläßliche Bedingung. Nach dem Stoffe, den die Tragödie behandelt, hat man ſie auch in die hiſtoriſche und in die erdichtete eingetheilt. Dieſe Eintheilung erklärt ſich durch ſich ſelbſt, und es iſt hier nur das Verhältniß der einen zur andern in Kürze zu erörtern. Wenn der Dichter den Stoff zur Tragödie aus der Geſchichte, oder was hier gleichviel iſt, aus der Sage nimmt, ſo erleichtert er ſich allerdings ſein Geſchäft, da er gewiſſermaßen den Gegenſtand, um den es ſich handelt, wie die Perſonen ſeiner Handlung als bekannt vorausſetzen kann, ohne weitläufige Expoſition und Sittenſchilderung. In der erdichteten Tragödie hat er jedoch größeren Spielraum für ſeine Erfindungsgabe, und Handlung und Charaktere ſind ganz ſeiner Schöpferkraft überlaſſen. Doch eben hierin iſt das Gefährliche für den Dichter. Weil er durch Nichts gebunden iſt, und ſeine Fantaſie ſo leicht die Gränze der künſtleriſchen Mäßigung überſchreiten kann, iſt er in Gefahr ins Unbegränzte zu verfallen, und wenn irgendwo von einem Kunſtwerke, iſt vor allen andern im Drama eine feſte, beſtimmte Einrahmung und Begränzung des Gemäldes erforderlich; denn das Drama muß ein Wirkliches und Gegenwärtiges künſtleriſch darſtellen, dieſe ſind aber nach allen Seiten abgeſchloſſen, und was darüber hinaus iſt, iſt fantaſtiſch. Die vielfachen traurigen Verirrungen der deutſchen Tragödie in

den letzten Jahrzehenden haben dieſen Ausſpruch beſtätigt, und Müllner's Schuld, Yngurd und die Albaneſerin, ſind allzu deutliche Warnungszeichen, wie weit die Willkür in der Erfindung den Dichter vom guten Wege ableiten kann. Wie die erfundene Tragödie durch maßloſe Ausdehnung, ſo kann im Gegenſatze die hiſtoriſche durch allzu enge Gränzen in der Freiheit des Erfindens auf Irrwege gerathen, und es ſcheint als ob eine neuere Schule das Extrem der einen Seite fürchtend, in das Extrem der andern gerathe. Der Dichter muß allerdings den von der Geſchichte gegebenen Stoff treu darſtellen, doch in der Wahl der Mittel muß er vollkommen freie Hand haben. Ein feiner Sinn wird das Poetiſche in der Geſchichte (und was iſt poetiſcher als dieſe?) wohl aufzufinden wiſſen, und ſelbſt in den hiſtoriſchen Motiven die paſſenden Beziehungen erkennen und zur Anſchauung bringen; aber das innere Gewebe muß doch dem Dichter allein überlaſſen bleiben, und wenn nur das Ganze wahr iſt, ſo iſt über das Einzelne nicht zu rechten. Wer erkennt nicht in Goethe's Egmont den Aufſtand der Niederlande in ſeiner wahren hiſtoriſchen Bedeutung, wer nicht im Tell den wahren Beſtand der Dinge jener Zeit? und doch wird der Hiſtoriker gar viel zu erinnern haben, beſonders im Egmont, wo der Held ſeinem Urbild wohl nicht im Entfernteſten ähnlich ſieht. Wir haben hier noch einer Eintheilung zu erwähnen: in die hohe und bürgerliche Tragödie. Die erſte nimmt ihre Stoffe aus den höchſten Regionen, und die Schickſale der Fürſten und Kriegshelden ſind ihre Vorwürfe. Die zweite bewegt ſich in unſerem häuslichen Kreiſe, und die Erlebniſſe der uns Näherſtehenden werden da verhandelt. Die Eintheilung iſt mehr eine äußere, als innere, aus dem Weſen der Tragödie genommene, und inſofern ohne realen Grund. Wenn uns der Sturz der Hohen und Mächtigen allerdings lebhaft erſchreckt und warnt, ſo iſt wieder das tragiſche Geſchick uns Nahegeſtellter wirkſamer durch die Beziehung auf uns ſelbſt, daher die bürgerliche Tragödie rührender, die hohe erhebender iſt. Iſt jedoch in beiden der wahre Zweck der Tragödie erreicht, ſo bleibt es wohl gleichgiltig, durch welche Mittel und Perſonen der Dichter ſeine Aufgabe gelöſet, und Romeo und Julie iſt nicht minder ein vollendetes Kunſtwerk als Macbeth und Lear. — Da die Tragödie eine Handlung, eine Begebenheit als gegenwärtig darzuſtellen hat, worin veranſchaulicht werden ſoll, wie das Geſchick eines Menſchen, oder einer Familie, oder einer ganzen Genoſſenſchaft, ausgehend von einem gewiſſen Puncte des relativ ruhigen Beſtandes, theils durch Hemmniſſe von außen, theils durch eigenes Verſchulden bis zu einem gewiſſen Puncte anlangt, von wo aus ein glücklicher Ausgleich nicht mehr möglich, und ſomit das relativ Unglückliche als nothwendiges Ende erſcheint, ſo ſind ihre natürlichen Beſtandtheile, wie

bei jedem dramatiſchen Kunſtwerke die Expoſition, die Peripetie und die Kataſtrophe (ſ. alle dieſe Art.), wobei nur in Beziehung der letztern noch beſonders zu bemerken iſt, daß ſie, deren eigentliche Beſtimmung die Ausgleichung der Diſſonanzen iſt, vorzüglich in der Tragödie, als nothwendiges Reſultat des Vorhergegangenen, durch Begebenheit und Charakter bedingt, in organiſcher Vollendung, die Blüte des Ganzen ausmachend, ſich von Innen herausgebildet haben muß, und jeden äußern Eingriff (Deus ex machina) ſtreng abzuwehren hat. Wird der Fall durch Zufälligkeiten herbeigeführt, ſo kann, wenn das Stück ſonſt nicht ohne Leben iſt, höchſtens Mitleid, manchmal Unwillen gegen Perſonen, die den Untergang hätten verhindern können, auch allenfalls Traurigkeit, nie aber ein großer tragiſcher Effect hervorgebracht werden. Sie muß die Erhebung in ſich tragen und bewirken, und die Idee ſymboliſch klar machen, die der Dichter durch die Handlung anſchaulich zu machen ſuchte. Doch ſoll dies Letztere nicht in Sentenzen ſich breit machen und aufdringen, nicht wie die Moral in der Fabel nachkommen, ſondern zwanglos aus dieſer erblühen. Durch ſtreng beachtete Verbindung ihrer angedeuteten Beſtandtheile wird die Tragödie die wahre Einheit, die jedem Kunſtwerke nöthig, erlangen, nämlich die Einheit der Idee. Iſt ihr dieſes gelungen, ſo iſt die Einheit der Handlung ohnedieß gerettet, die beiden andern ſogenannten ariſtoteliſchen Einheiten, nämlich die der Zeit und des Ortes, ſind dann bloß Nebendinge, wohl wünſchenswerth, doch nicht nothwendig, von den alten Tragikern auch nicht immer beachtet (vergl. Dramatiſch). Nebſt unbedeutenden Bruchſtücken beſitzen wir nur die Werke von drei tragiſchen Dichtern der Griechen; aber ſie ſind hinlänglich, um uns vollſtändig über die Epochen der griechiſchen Tragödie zu belehren. Aeſchylus, Sophokles und Euripides ſtellen den Beginn, die Höhe und den Verfall dieſer Kunſtgattung bei den Griechen vor. In Aeſchylus iſt Alles noch aus großen Maſſen geformt, das Gigantiſche herrſcht vor; der Kampf der Titanen als Symbol der widerſtrebenden Naturkräfte, iſt das große Gebiet, auf dem das erhabenſte und furchtbarſte Schauſpiel dargeſtellt wird, das je auf den Brettern erſchienen. Bei Sophokles iſt bereits Alles im heiligen Frieden und geziemender Ehrfurcht gegen die Götter ausgeglichen. Wo Aeſchylus wie im drohend herabſtürzenden Waſſerfall furchtbare Geſänge ertönen läßt, ſingt Sophokles das Lob der Götter, den Ruhm des Vaterlandes, das Glück eines ſchuldloſen Bewußtſeyns, und das entſetzlichſte Unglück, wie er es uns im Geſchicke des Oedipus malt, wird noch immer ſchonend dargeſtellt und durch eigene Frömmigkeit und Milde der Götter zu einem befriedigenden Schluſſe geführt. Euripides hat vielfache Widerſacher gefunden, man hat ihn weichlich, nach

Effect jagend, gekünſtelt, ſententiös, mit falſchem Pathos und mit Gelehrſamkeit am unrechten Orte prahlend, geſchildert. Aber er kam nach Sophokles, die höchſte Höhe war erreicht, er mußte alſo nach abwärts gehen. Doch iſt in ihm noch ſo viel Großes, Schönes, Rührendes zu finden, daß man ihm höchſtens den Vorwurf machen kann, nicht das Größte geleiſtet zu haben, doch immer eingeſtehen muß, daß er Großes, wie Wenige, hervorgebracht. Mit ihm verliſcht auch die griechiſche Tragödie; was ſpätere Griechen, beſonders die Alexandriner, geleiſtet, iſt todtgeborene Frucht, wie die Alexandra des Lykophron zeigt. Aber auch im übrigen Europa zeigt ſich auf lange Zeit nach dieſer Glanzperiode der Tragödie nichts, was beſondere Erwähnung verdiente. Es ſcheint, daß der menſchliche Geiſt zwei Jahrtauſende habe ruhen müſſen, um wieder mit voller ſchöpferiſcher Kraft das große Bild, das die Welt bedeutet, den erſtaunten Menſchen vor Augen ſtellen zu können. Denn Alles, was die Römer, z. B. Seneca, und nach Wiederaufleben der Wiſſenſchaften in Europa, italiſche Dichter in der Tragödie verſucht, iſt bloß gelehrtes und erkünſteltes Machwerk, lebloſe Nachahmung, ſo wie die bei den Italienern zu Anfang und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Maffei und Alfieri zu einer Art von Ruf gelangten Producte in dieſer Gattung an kaltem Feuer geſchmiedet, ohne Leben und Seele ſind. Erſt im trüben, nebelumflorten England ging die Sonne der modernen Tragödie auf. Wir brauchen den Namen Shakeſpeare nicht zu nennen, er ſteht zu ſehr in Liebe und Gedächtniß der Deutſchen, als daß es mehr denn einer Hinweiſung auf dieſen Dichter bedürfe, um den Inbegriff des Höchſten und Vollendetſten zu bezeichnen, was die Kunſt auf den Brettern ſeit Sophokles darzuſtellen vermochte. Als Schöpfer und Vollender der romantiſchen Tragödie hat er von ſeinen Vorgängern wenig ſich anzueignen Gelegenheit gehabt, und hat er alle ſeine Nachfolger weit, weit überholt. In ihm iſt Alles vereint, was dem wahren Liebling der Melpomene zukommt, Kühnheit der Erfindung, weiſe Mäßigung in der Ausführung, beſonnene Anordnung der Theile, höchſter Glanz, die vollſte Farbenpracht in der Diction, und vor allem Andern eine Wahrheit und treue Natur, die bis in die tiefſten Falten des menſchlichen Herzens geſchaut, und das Erkannte bis auf die kleinſte Regung unverfälſcht wie reines Gold wiedergibt. Ueber Alles dieſes ſchwebt aber hohe Weisheit, Milde, und die edelſte Geſinnung, die je bei einem Dichter zu finden. In ſeinen der Novelle oder Sage entnommenen Trauerſpielen, wie Romeo und Julie, Lear, Hamlet, Othello und Macbeth, der größtentheils noch in dieſe Claſſe gehört, iſt Alles enthalten, was das menſchliche Herz nach allen Richtungen im Guten und Böſen in ſich ſchließt, und wo irgend eine Empfindung,

Leidenſchaft oder geiſtige Anſchauung ein künſtleriſches Vorbild ſucht, iſt es hier wie im Buche der Natur zu leſen. In ſeinen hiſtoriſchen Schauſpielen hat er ſeinem Volke das größte Nationalepos, das irgend eine Nation beſitzt, treu vor die Augen hingeſtellt. Hier iſt kein Zug der Geſchichte übergangen, die vollſte geſchichtliche Treue mit der höchſten poetiſchen Bedeutung in Eins verſchmolzen. Ueber Shakeſpeare hinaus läßt ſich nichts denken, und ſo zerfiel auch nach ihm die engliſche Bühne bis zu der Unbedeutenheit, in der wir ſie jetzt ſehen. Shakeſpeare's Zeitgenoſſen und unmittelbare Nachfolger, wie Green, Maſſinger, Beaumont und Fletcher ſind noch von der Weihe dieſes Genius nicht ganz unberührt geblieben. In Ben Johnſon fängt aber bereits die Vertrocknung und ſteife Schulgelehrſamkeit an, die bis zu Adiſſon's Cato in eine wahre Pappearbeit einſchrumpft. Otway hat in einzelnen Anklängen den Dichter erkennen laſſen, und ſeine Waiſe, wie das gerettete Venedig, werden ſtets achtungswerthe Erzeugniſſe eines nach Höherem ringenden Geiſtes ſeyn. Byron's Verdienſt um die engliſche Tragödie der neueſten Zeit ſteht mit ſeinen großartigen Leiſtungen in andern Dichtarten in keiner Proportion. Noch iſt hier ein Punct zu erwähnen, der beſonders die Shakeſpeare'ſche Tragödie charakteriſirt, nämlich der Humor und die weiſe Ironie, die über ſeiner Tragödie ſchweben. Wenn der griechiſche Tragiker im Chor das Mittel beſaß, ſich über die Handlung zu erheben, und ſie reflectirend zu begleiten, hat Shakeſpeare den Humor zu ähnlichem Zwecke mit der Handlung gleichen Schritt halten laſſen, und überall an das Specielle des eben Geſchehenen das Univerſelle der höhern Weltanſchauung angeknüpft. Um zwei Jahre früher (1562) war in Spanien Lope de Vega geboren, als Shakeſpeare in England (1564), und bei Shakeſpeare's Tode (1616) war Calderon 15 Jahr alt. Ungefähr in demſelben Jahre ſchrieb er ſeine erſte Tragödie: El casso del Cielo. Es ſcheint, als habe ein gütiges Geſchick den Verluſt des größten dramatiſchen Dichters der neuen Zeit durch die glänzende Erſcheinung Calderon's und das Fortwirken Lope de Vega's, der bis 1635 lebte, auszugleichen geſtrebt. In wie weit dasſelbe theilweiſe geſchah, lehrt die Geſchichte des ſpaniſchen Theaters (ſ. Spaniſches Theater). Die franzöſiſche Tragödie iſt eine mißrathene Tochter der griechiſchen. Wo dieſe in edler Natürlichkeit, großartigem Pathos und wahrhafter Begeiſterung erhebt und erſchüttert, hat es jene auf eine kleinliche Weiſe, den Schein, die Form für das Weſen haltend, mit den niederen Intereſſen der Menſchheit zu thun, und kann höchſtens kalte Bewunderung, ſelten aber innere Befreiung von den Banden äußeren Bedrängniſſes erzielen. Seit Leſſing und Schlegel mit bewunderungswürdigem Geſchmack, gründlicher Gelehrſamkeit und ſiegender Sprachgewalt die Nich-

tigkeit des falſchen Pathos der franzöſiſchen Tragiker auf unwiderlegbare Art dargethan, iſt es beſonders bei den jungen Kritikern Deutſchlands Mode geworden, mit einer Nichtachtung von den Erzeugniſſen dieſer Dichter zu ſprechen, die an das Puerile gränzt, und von gänzlicher Unbekanntſchaft des behandelten Gegenſtandes zeigt. Bei aller Verfehltheit in der Anſicht und Ausführung werden doch Corneille's Cid durch großartige Geſinnung, Racine's Athalie durch milde Grazie und religiöſen Schwung, und Voltaire's Zaire durch geniale Geſtaltung des Beifalles aller Kenner ſicher ſeyn. In den genannten dreien Dichtern hat ſich ſonderbarer Weiſe dasſelbe wiederholt, was bei den Koryphäen der griechiſchen Tragödie bemerkt wurde. Corneille zeigt wie Aeſchylus einen etwas rohen, aber gewaltigen Aufſchwung zum Heroiſchen; kunſtloſer, wie ſeine Nachfolger, iſt er glühender als dieſe, und überragt ſie in der Höhe der Geſinnung. Bei Racine wirkt wie bei Sophokles eine feinere Bildung, ſüßere Sprache, kunſtvollere Form und beſonders eine milde Frömmigkeit wohlthuend auf den Zuſchauer. Er beſitzt alles, nur nicht Freiheit in der Kunſt und Weltanſicht, und ohne dieſe iſt die echte Tragödie unmöglich. Voltaire gleicht dem Euripides. Ohne wahrhaft dichteriſchen Beruf bringt er durch ein erſtaunenswerthes Talent, wie der Grieche, Kunſtwerke hervor, die mehr durch einzelne Schönheiten beſtehen, als durch ein vollendetes Ganze gewinnen, und ſelbſt gemüthlos, weiß er doch das Gemüth des Zuſchauers mächtig zu erfaſſen und zu bewegen. Ein kaltes Genie ſcheint für ihn die paſſendſte Bezeichnung. Crebillon, mehr ſchwülſtig als poetiſch, verwechſelte das Schauderhafte mit dem Tragiſchen. Von den Feſſeln der alten claſſiſchen Tradition ſuchten ſich die ſpätern Dichter zu befreien, doch haben weder Mercier noch Chenier, Arnault, Raynuard, Delavigne, Jouy u. A. etwas Eminentes geleiſtet. Die neueſte romantiſche Schule in Frankreich iſt noch in der Sturm- und Drangperiode, Frechheit wird für Freiheit; Maß- und Schrankenloſes für Großes, Erhabenes gehalten; Süßlichkeit für Schönheit, und das Traurige des Verbrechens für das Tragiſche des Verſchuldens. Von ſittlicher Würde iſt noch nirgends eine Spur, ja der Großmeiſter dieſer neuen tragiſchen Schule, Victor Hugo, ſtrebt abſichtlich, das Unſittliche als Unterlage des Tragiſchen zu gebrauchen, und Alexander Dumas u. A. treten ihm eifrig nach. Doch was Wein ſoll werden, muß gähren, und die Folge wird zeigen, ob der franzöſiſche Eſprit bis zur wahren Bedeutung des Romantiſchen und Tragiſchen, wie es ſich in Shakeſpeare ſo bewunderungsvoll durchdringt, hinzuarbeiten im Stande ſeyn wird (vergl. Entſetzen und Romantiſch). Die deutſche Tragödie der frühern Zeit erhielt ſich bloß, wie heut zu Tage das Luſtſpiel, von franzöſiſchen Ueberſetzungen oder ſteifen Nachbildungen in kokett-rhetoriſcher Manier der

Franzoſen, und die Bemühungen J. E. Schlegel's, Cronegk's, Brave's, ſelbſt Klopſtock's u. A. ſind als verſchollen zu betrachten. Leſſing, der das Franzoſenthum brach, und die zwei unſterblichen Genien, Goethe und Schiller, ſchufen erſt eine deutſche Tragödie. Was dies herrliche Kleeblatt für ſie gethan, bedarf keiner Erwähnung, es lebt in den Herzen aller Deutſchen. Emilia Galotti, Iphigenia, Maria Stuart ſind Werke, auf die wir mit gerechtem Stolze hinweiſen, und ſonach gar viele verfehlte Beſtrebungen leicht vergeſſen können, im Bewußtſeyn all des Großen und Herrlichen, das in unſerem Beſitze bleiben wird, ſo lange ein deutſches Herz ſchlägt und ein deutſches Wort geſprochen wird. Leſſing fand einen ſchwachen Nachahmer in Leiſewitz; die Zahl der Nachahmer von Goethe, und noch mehre von Schiller, iſt Legion. Ungleich an Kräften, wie an Erfolgen, hie und da auf Abwegen, verdienen doch mehr und minder Beachtung: Klinger, Uhland, Heinrich Collin, Heinrich Kleiſt, Oehlenſchläger, Zacharias Werner, Müllner, Grillparzer, Houwald, Immermann, Raupach, Schenk, Zedlitz u. a. m.

Transparentmalerei, vom lat. transparere, durchſchimmern, eigentlich mehr Künſtelei als Kunſt, beruht auf den Principien der einfachen Glasmalerei, und hat höchſtens das Verdienſt, einem auf dieſe Art verfertigten Gemälde von fern Aehnlichkeit mit einem Oelgemälde zu geben. Das rein techniſche Verfahren dabei iſt höchſt einfach. Man trägt die Farbe verkehrt auf weißem Papier auf, ſo daß die Localfarben zuerſt, die Grundfarben zuletzt kommen, wobei man ſich natürlich anfangs hüten muß, Deckfarben zu gebrauchen. Iſt das Gemälde vollendet, ſo wird das Papier mit einem ſogenannten Transparentfirniß überzogen, wodurch ſodann das Gemälde auf der Kehrſeite durchſcheint (transparent wird), und ſich in der Entfernung ziemlich wirkungsvoll darſtellt. Auch nennt man ein Gemälde auf Papier, welches mit Oel getränkt iſt, ſo daß es, wenn Lichter dahinter geſtellt werden, transparent. Am beſten eignen ſich Gegenſtände mit effectvoller Beleuchtung zu dieſer Art Malerei.

Transponiren (Muſ.), eine Stimme um eine oder mehre Stufen tiefer oder höher vortragen oder abſchreiben, als ſie der Tonſetzer geſchrieben hat. Dieſe Fertigkeit iſt jedem Orcheſterſpieler unentbehrlich, und kann nur durch lange Uebung und genaue Kenntniß der Tonarten erworben werden. Roller hat eine Vorrichtung am Fortepiano angebracht, wodurch der Mechanismus verrückt werden kann, ſo daß das c z. B. nach Belieben wie h, b, a u. ſ. w., oder wie cis, d, dis lautet, eine für Diejenigen ſehr bequeme Einrichtung, welche oft Sänger zu begleiten, und ſich daher in ihre Launen oder ihre Stimmlage zu fügen haben.

Transpoſition (Muſ.), Wiederholung eines melodiſchen Abſchnittes in einer andern Tonart; ſ. Erweiterte Sätze.

Trauermarſch, Trauermuſik, Marſch oder Muſik, die zu einem Begräbniß oder bei einer andern feierlichen Gelegenheit angewendet, und meiſtens in eine Molltonart geſetzt wird.

Trauerſpiel ſ. Tragödie.

Traveſtie (vom Lat., wörtlich Umkleidung; Aeſth,) ſ. Parodie.

Tremolando (zuweilen auch tremando), bebend, muſikaliſche Vortragsbezeichnung, welche andeutet, daß bei Violin-, Violen- und Baßſtimmen eine Saite oder zwei Saiten zugleich durch den ſchnellſten Bogenwechſel immer fort vibrirend und erklingend erhalten werden müſſen, ſo daß kein Zwiſchenraum entſteht, auf dem Fortepiano aber zwei oder mehre Töne in der ſchnellſten Bewegung mit einander abwechſeln, und ſo gleichſam den Accord fortwährend erhalten müſſen. In den Stimmen wird das Tremolando meiſtens abbrevirt dargeſtellt, und zwar mit ganzen oder halben Noten, die zwei oder mehrmals durchgeſtrichen ſind. Dieſe Figur iſt, ſelten angewendet, von größter Wirkung, übrigens ſchon oft gebraucht und auch mißbraucht. Bei der Orgel gibt es auch eine Vorrichtung, die Tremulant genannt wird, und das Tremolando der Bogeninſtrumente nachahmt.

Triangel (Muſ.), Inſtrument von Stahl in der Geſtalt eines Dreieckes, daher der Name. Man hält es an einem Bindfaden, und es wird mittelſt eines eiſernen Stäbchens intonirt. Früher blos bei der türkiſchen Muſik angewendet, iſt es jetzt ein Orcheſterinſtrument geworden, und an manchen Stellen von guter Wirkung.

Tribrachys (griech., Metrik), dreizeiliger Versfuß, wörtlich: aus drei Kürzen beſtehend, fehlt der deutſchen Sprache in einem dreiſilbigen Worte, findet ſich aber in getheilten Wörtern; z. B.:

Freund | lichere.

Triglyph (griech., Bauk.), Dreiſchlitz, eine in Form eines Viereckes angebrachte Verzierung an der doriſchen Säule, Schlitzen oder Riemen bildend; ſ. Säulenordnung.

Triller (Muſ.), das ſchnelle mehrmalige Abwechſeln einer melodiſchen Hauptnote mit der zunächſt darüber liegenden, die man den Hilfston nennt. Der Triller beginnt mit der Hauptnote oder mit dem Hilfstone, oder wird mittelſt eines Gruppetto eingeleitet. Nach der Bewegung der Vorſchlagsnote zur Hauptnote, nennt man den Triller: Triller von unten oder Triller von oben. Am Ende des Trillers kommt der Nachſchlag, nämlich die eben ſo ſchnelle Abwechslung der erſten, unter der Hauptnote liegenden Tonſtufe, mit der Hauptnote ſelbſt, der aber auch durch

verſchiedene Vorſchläge modificirt werden kann. Auf mehren Bogeninſtrumenten und auf dem Fortepiano kann man auch Doppeltriller in Terzen oder Sexten machen. Es verſteht ſich ohnedieß, daß die Tonart und die Lage der Hauptnote beſtimmt, ob der Hilfston um einen halben oder um einen ganzen Ton von der Hauptnote entfernt genommen werden muß. Der Triller iſt eine der nothwendigſten, aber auch der ſchwierigſten Zierden des Vortrags. Er muß durchaus gleich, deutlich, nicht zu ſchnell, nicht zu langſam ſeyn, und mit zunehmender Geſchwindigkeit ausgeführt werden. Auf den Inſtrumenten iſt er ein Product des Fleißes, und will anfangs langſam, jedoch mit Beharrlichkeit geübt ſeyn. Beim Sänger iſt er ein beſonderes Geſchenk der Natur, es darf ſich weder die Zunge, noch das Kinn dabei bewegen, und es gibt nur äußerſt Wenige, die ihn untadelhaft auszuführen im Stande ſind. Der Pralltriller unterſcheidet ſich von dem Triller dadurch, daß der Nachſchlag wegbleibt, und meiſtens mehre Pralltriller auf einander folgen. Dagegen folgen bei der Trillerkette mehre Triller, jeder mit ſeinem Nachſchlage, auf einander.

Trilogie (griech., Poetik), dramatiſche Dreiheit; ſ. Tetralogie.

Trimeter (vom Lat., Metrik), Dreitakt, ſechsfüßiger jambiſcher Vers; ſ. Senarius.

Trio, Terzett, ein Muſikſtück für drei Singſtimmen oder drei Inſtrumente, eine der ſchwierigſten aber ſchönſten Gattungen von Compoſitionen, da ſie keine Verdoppelungen zuläßt, und keiner Ausfüllungsſtimme bedarf. Man unterſcheidet die Concertanttrios, wo alle drei Stimmen obligat beſchäftigt ſind, von jenen wo nur eine Stimme glänzt, während die andern blos die Begleitung vortragen. Trios für drei Blasinſtrumente ſind, ſo wie ähnliche Quartetten uud Quintetten, von keiner beſondern Wirkung. Man nennt auch den zweiten Theil eines Menuettes, ſei es eines Tanz-, oder Symphonie-, oder Quartetten-, Quintetten-Menuettes oder eines Walzers, Trio, und ſetzt ihn entweder in dieſelbe, oder in eine andere Tonart, als diejenige des Menuettes oder Walzers iſt. Die Benennung kommt daher, weil die ältern Componiſten, z. B. Boccherini, ihre Trios ſtets nur dreiſtimmig ſetzten.

Triole (Muſ.), Notenfigur, welche aus drei Noten von gleicher Dauer beſteht, was ſich practiſch dadurch am beſten erklären läßt, wenn man in einen Viervierteltakt zwei Viertel des $\frac{12}{8}$ Taktes, oder in einen Dreivierteltakt ein Viertel des $\frac{9}{8}$ Taktes in Achteln einführt. Es kann Halbenoten-, Viertel-, Achtel-, Sechzehntheil- u. ſ. w. Triolen geben. Man bezeichnet dieſe Gattung von Noten mit der darüber geſchriebenen Zahl 3, meiſtens aber gar nicht, weil das geübte Auge des Muſikers ſie ſchnell unter-

ſcheidet; indeſſen führt dieſe Vernachläßigung oft irre und verurſacht Uebelſtände. Bei den Triolen iſt der Accent immer auf der erſten Note, daher ſie zur Abwechslung im Rhythmus und Charakter weſentlich und effectvoll beitragen.

Triolett (Poetik), kleine, zur lyriſchen Dichtungsart gehörende, urſprünglich franzöſiſche Form, eine Art Ringelgedicht, hat ſeinen Namen von der dreimaligen Wiederholung der erſten Zeile, da ſeinem Mechanismus gemäß in der vierten und ſiebenten Zeile wieder die erſte erſcheint. Das Ganze, eine bloß epigrammatiſche, faſt verſchollene Tändelei, beſteht aus acht Zeilen, gewöhnlich vierfüßigen Jamben, worin nur zwei Reime herrſchen, wovon der erſte ſich auf oben angedeutete Weiſe repetirt; z. B.:

Ein Triolett ſoll ich ihr ſingen?
Ein Triolett iſt viel zu klein,
Ihr großes Lob hineinzubringen!
Ein Triolett ſoll ich ihr ſingen?
Wie ſollt' ich mit der Kleinheit ringen;
Es müßt' ein großer Hymnus ſeyn!
Ein Triolett ſollt' ich ihr ſingen?
Ein Triolett iſt viel zu klein.

Gleim.

Dieſe Form iſt indeſſen vielfach verändert worden, ſowohl dem Umfange nach, als in der Abwechslung mit Trochäen. So iſt folgendes Gedichtchen wohl auch ein Triolett zu nennen:

Das Mädchen.

Wie ſo innig, möcht ich ſagen,
Sich der Meine mir ergibt,
Um zu lindern meine Klagen,
Daß er nicht ſo innig liebt.
Will ich's ſagen, ſo entſchwebt es;
Wären Töne mir verliehen,
Flöß' es hin in Harmonien,
Denn in jenen Tönen lebt es;
Nur die Nachtigall kann ſagen,
Wie er innig ſich mir gibt,
Um zu lindern meine Klagen,
Daß er nicht ſo innig liebt.

F. Schlegel.

Tripletten (Poetik), altdeutſche Form für Gnomen und Sentenzen, aus in ſich abgeſchloſſenen dreizeiligen Verſen beſtehend.

Tripodie (griech., Metrik), das Leſen und Meſſen der Verſe nach drei Füßen, oder drei ſolche zu einem verbundenen Versfuße; vergl. Dipodie.

Trochäus oder **Chorus** (griech., Metrik), der Faller oder Tänzer, zweiſilbiger Versfuß, deſſen erſte Silbe lang, die andere kurz iſt; z. B.:

— ◡
Leben.

Der Charakter des Trochäus wird eigentlich durch ſeine Anwendung beſtimmt, denn ſeine Natur iſt empfänglich für das Klagende, Schmachtende, was er bei uns gewöhnlich ausdrückt, aber auch, wie in den trochäiſchen Verſen der Alten, ſtürmiſche Bewegung. Die aus Trochäen beſtehende Versart iſt in der neuen Poeſie:

a) Zweifüßig, z. B. weiblich:

— ◡ — ◡
Unſer | Leben

männlich:

— ◡ —
Iſt ein | Traum.

b) Dreifüßig:

— ◡ — ◡ — ◡
Unter | deinem | Schirme
— ◡ — ◡ — ◡
Können | keine | Stürme
— ◡ — ◡ —
Mir er | ſchrecklich | ſeyn.

Dann der vierfüßige vollſtändige Trochäus mit weiblichem Schluß; dieſer iſt der Hauptvers der ſpaniſchen Romanze und des ſpaniſchen Dramas, und iſt in neuern Zeiten auch von deutſchen Dichtern für dieſelben poetiſchen Gattungen bald allein, bald mit dem unvollſtändigen wechſelnd, bald gereimt, bald reimlos, häufig angewendet worden. Doch hat derſelbe ohne Strophenabtheilung, einzeln an einander gereiht, im Deutſchen etwas Kraftloſes, Mattes, zumal wenn zu viele trochäiſche Wortfüße darin vorkommen. Sein Charakter iſt mehr lyriſch; für den dramatiſchen Dialog eignet ſich unſtreitig der jambiſche Rhythmus beſſer, wenn auch einige neuere Tragödien durch das ungewöhnliche Geklapper momentan Wirkung machten.

c) Fünffüßig:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡
Wenn ich | einſam | unter | Linden | weile
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
Und der | Weſt um | meine | Schläfe | weht.

d) Sechs- und ſiebenfüßige klingen nicht gut. Der achtfüßige der Alten, z. B.:

Welche Töne? welche Schrecken? Alles eilet hin und her. —

zerfällt bei uns gewöhnlich in zwei vierfüßige:

Welche Töne? welche Schrecken?
Alles eilet hin und her.

Auch im trochäiſchen Verſe dürfen Spondeen vorkommen, und in ſolchen, die nach der Antike gebildet ſind, auch Anapäſte und Daktyle. Die Verbindung von jambiſchen und trochäiſchen Verſen kann zuweilen gute Wirkung thun, beſonders wenn man auf das Geſchlecht der Ausgänge Acht hat; z. B.:

Nimm hin ein Herz, das dich verehrt,
Das dich ewig liebt.

Trombone (ital.), Poſaune, daher trombone alto, tenore, basso, Alt-, Tenor-, Baßpoſaune; ſ. Poſaune. Schon Händel hat dieſe drei Gattungen von Poſaunen verwendet.

Trommel (tamburo militare). 1) Percuſſionsinſtrument, aus einem runden Kaſten von Meſſingblech oder Holz beſtehend, der zwei Schuh hoch, und oben und unten mit einem Felle überzogen iſt. Das untere Fell ruht auf zwei Darmſaiten, welche vibriren. In der Mitte hat der Kaſten zur Vermehrung des Schalles ein Loch von drei Zoll im Durchmeſſer; die Trommel wird mit zwei Schlägeln oder Klöppeln intonirt, und dient ſeit einiger Zeit als Orcheſterinſtrument, weil in der neueſten Epoche der Lärm vielfach mit dem Effecte verwechſelt wird. Man ſchreibt die Trommelſtimmen im Violinſchlüſſel, bezeichnet aber die verſchiedenen Spielmanieren durch Notenfiguren. 2) Eine Trommel von größerer Dimenſion, welche in Deutſchland nur mit einem Schlägel, der mit Leder überzogen iſt, auf einem der beiden Felle geſpielt wird, während man in Frankreich zugleich das andere Fell mit einem Rohrbeſen ſchlägt. Sie dient bei der türkiſchen Muſik den Takt zu markiren, und iſt, nicht übermäßig geſchlagen, von guter Wirkung. Die große Trommel wird im Baßſchlüſſel, meiſtens auf den Ton c geſchrieben.

Trommelbaß, die Grundſtimme eines Tonſtückes, wenn ſie durch mehre Takte nur immer einen und denſelben Ton, aber in etwas munterer Bewegung, anzuſchlagen hat.

Trompete, Blasinſtrument aus Meſſingblech, das aus einer zweimal zuſammen gebogenen Röhre beſteht, einen Schalltrichter hat, und mittelſt eines ebenfalls metallenen Mundſtückes intonirt wird, welches einen halb runden Keſſel mit einem Rande zum Anſatz hat. Die Trompete hat einen ſcharfen, hellen, glänzenden Ton, und ſteht um eine Octave höher, als das Naturhorn, mit dem ſie viele Aehnlichkeit hat. In der tiefſten Lage, den Contratönen, gibt ſie nur die Tonica und die Dominante an, in der mittlern Octave die Töne c e g b c, und nur in der höhern die ganze diatoniſche Scala, jedoch ſind b und f ſtets falſch, und nur mit großer Vorſicht rein zu blaſen. Der Zungenſtoß und die Doppelzunge ſind dem Trompeter unerläßlich. Um letztere zu erlernen, hat man verſchiedene Silben zur Erleichterung vorgeſchlagen; z. B. Mikaragram, tataketa u. ſ. w. Vor Zeiten unterſchied man das Clarin- vom Prinzipalblaſen, weil man beim erſten mehr auf geſangreichen Vortrag, beim zweiten auf ſchmetternden Ton Rückſicht nahm; ja die Clarinbläſer hatten es mittelſt kleiner Mundſtücke dahin gebracht, bis in die dreigeſtrichene Octave zu gelangen und allerlei Muſikſtücke zu blaſen, was die Trompetenſtimmen in den Werken Händel's und Anderer darthun. Damals hatte man

auch für jede Tonart verſchiedene, folglich B-, C- und D-Trompeten, die Es-Trompeten kamen erſt ſpäter in Anwendung. Endlich erfand man die ſogenannte Inventionstrompete, welche Anfangs Es, ſpäter F und dann G ſtimmte, und mit Bogen verſehen war, durch welche man die übrigen Tonarten hervorbrachte. In neuerer Zeit kamen die Klappen- und ſeit einigen Jahren die Zugtrompeten (Trompettes à pistons) auf, welche mittelſt eines dreifachen Zuges, der den Ton um einen halben, einen ganzen und um anderthalb Töne erniedert, die ganze chromatiſche Tonfolge herauszubringen geſtatten. Das Inſtrument hat dadurch vielleicht an ſchneidender Kraft etwas verloren, obgleich dieß mehr von der Art abhängt, wie es geblaſen wird, dagegen viel an Brauchbarkeit gewonnen, ſo daß die Erfindung volles Lob verdient. Man hat jetzt ſehr verſchiedene Gattungen von Trompeten, die tiefe oder Baßtrompete, die auch im Orcheſter ſehr anwendbar wäre, das Flügelhorn, endlich das Trompetin, welches bei Trompetenharmonien den Geſang in den höhern Octaven bläſt. Die Muſikſtücke für die Trompete werden in dem Violinſchlüſſel geſchrieben, nur zu den Contratönen braucht man Baßnoten, übrigens ſchreibt man die Trompetenſtimmen immer in C, und ſetzt die Tonart bei; z. B. in C, in D, in F u. ſ. w., damit der Künſtler wiſſe, welchen Bogen er aufzuſtecken hat. Es wäre unnütz, über die Verwendung der Trompete im Orcheſter ein Mehres beizufügen, die neuern Componiſten bedienen ſich dieſes pikanten Reizmittels ohnedieß verſchwenderiſch genug.

Trompetengeige, Trompete-Marine ſ. Marine-Trompete.

Trope, Tropiſch (griech. τροπος, Umkehrung; Rhet.), jede rhetoriſche und poetiſche Ausdrucksform, welche die Vorſtellung verändernd, ſtatt ihrer eigentlichen Bezeichnung eine uneigentliche hinſtellt, nämlich die bildliche, welche der Sprache höheres Leben und Friſche verleiht, durch die beſondere Anſchaulichkeit der Bezeichnung auf die Einbildungskraft und das Gefühl wirkt. Ueber das gegenſeitige Verhältniß der Begriffe, Figuren und Tropen iſt man in den Theorien des Stils nicht einig. So will Hermann unter tropiſchen Redensarten alle diejenigen verſtanden wiſſen, welche das Eigenthümliche haben, daß Wörter in einer andern, als der einfachen und urſprünglichen Bedeutung genommen werden, Vertauſchungen der Bedeutung, ubi aliud pro alio nominatur. Figuren aber ſind ihm diejenigen Arten des Ausdrucks, welche außer dem, was die Bedeutung der Worte umfaßt, noch etwas anderes durch die Form der Darſtellung zu erkennen geben, mit beſonderem Eindrucke auf das Gefühl. Heinſius nimmt dagegen die Tropen für höher als die Figuren. Dieſe ſtellen nach ſeiner Behauptung lebhafte Vorſtellungen neben die minder leb-

haften, um dieſe zu beleben und anſchaulicher zu machen. Jene dagegen verwandeln die minder lebhaftere Vorſtellung ganz in die anſchauliche, und ſuchen alſo mehre Vorſtellungen mit einander zu einer einzigen zu verbinden. Schott betrachtet den ganzen Begriff: Figuren der Rede, als den Gattungsbegriff, der die Tropen in ſich ſchließt, was in ſpecieller Beziehung zu dem Weſen der Rede zweckmäßig erſcheint, und die Claſſificationen logiſch beſtimmt; vergl. Figur. Die alten Rhetoren nahmen blos vier Haupttropen an, nämlich: die Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie, als Nebenarten die bildlichen Redefiguren, die Allegorie, Perſonification, Hyperbel, Gleichniß ꝛc.

Troppo, zu ſehr, z. B. allegro ma non troppo, geſchwind, aber nicht zu ſehr.

Trugſchluß, Trugcadenz ſ. Cadenz.

Türkiſche Bauart, iſt im Geſchmacke der mauriſchen; ſ. Bauart.

Türkiſche Muſik, beſteht aus Blasinſtrumenten, als Flöten, kleine Flöten, Clarinetten von verſchiedenen Dimenſionen in B, C, D, Es, F, G und As (ſelten aus Oboen), aus Fagotten, aus dem Contrafagott, aus Hörnern, verſchiedenen Gattungen von Trompeten, Poſaunen, aus der Ophycleide, dann aus Becken, Triangel, chineſiſchem Hut, kleinen und großen Trommel, welche letztere Inſtrumente nur dazu dienen, den Takt zu markiren und die türkiſche Muſik von der Harmoniemuſik zu unterſcheiden. Die Militärorcheſter ſtimmen bald Es bald F, ſeltener D oder C. Da man angefangen hat, die Bande als draſtiſches Effectmittel auch in den Opern anzuwenden, ſo iſt die türkiſche Muſik nicht mehr auf die Parade oder den Exercierplatz beſchränkt, ſondern findet auch in der Oper und in dem Concerte Anwendung.

Tuſch, Intrade, nur daß der Tuſch bei allen feierlichen und fröhlichen Anläſſen auch außer der Kirche Statt finden kann. — (Zeichnung und Malerei.) Ein tafel= oder ſtangenförmiger Farbeſtoff, der ſich durch ſeine tiefe glänzende Schwärze, ſeine Feinheit und außerordentliche Haltbarkeit am beſten eignet, die Contouren in einer Handzeichnung zart, kräftig und dauernd darzuſtellen. In der Malerei wird ſie unterdeſſen nur ſelten angewendet, und nur wo feine Grundlinien ſcharf und beſtimmt hervortreten ſollen. Die Tuſche, eine urſprünglich chineſiſche Erfindung, wird aus feinem, von äußerſt zarten Pflanzenölen gewonnenen Ruße bereitet, und durch ein eben ſo feines und zartes Cohäſiomittel, muthmaßlich aus thieriſchem Leime, in Conſiſtenz gebracht. Alle Nachahmungen kommen der chineſiſchen Tuſche nur in einem ſehr geringen Grade nahe, da uns die Bereitungsart ein Geheimniß, vor Allem aber weil uns der Grundſtoff ſowohl, als auch das Verbindungsmittel unbekannt und vielleicht auch unzugänglich ſind. Tuſchi=

ren, Tuſchmanier nennt man die Art und Weiſe, eine Zeichnung auf weißem Papier mit Tuſche weich und duftig anzulegen; das Licht wird ausgeſpart, der Schatten hingegen leicht hingeworfen, faſt nur berührt und angedeutet, was nicht bloß mechaniſch, ſondern mit Gefühl und Verſtand zu geſchehen hat. Die mit Tuſche angelegten Stellen werden, ſo lange ſie noch naß ſind, allgemach zart verwaſchen, um die Uebergänge hervorzubringen. Nachdem ſie getrocknet, werden die ſtärkern Schattentöne aufgetragen, und ſofort bis zu den dunkelſten Maſſen. Eine tuſchirte Zeichnung bildet gleichſam den Uebergang von einer Contour mit Bleiſtift oder Kreide zur Aquarellmalerei.

Tutti, abgekürzt T, Alle, dient in der Muſik um anzuzeigen, daß alle Stimmen des Chores oder Orcheſters bei der ſo bezeichneten Stelle einzutreten haben; deutet auch die vom Orcheſter vorgetragenen Zwiſchenſpiele eines Concertes oder eines Geſangſtückes an, um ſie von den Solos zu unterſcheiden.

U.

Ueberbau (Bauk.), der obere über den untern hervorragende Theil eines Gebäudes, auch ein zum Schutze eines darunter ſich befindlichen Gegenſtandes errichteter Bau.

Uebereinanderſtellung (Bauk.) ſ. Säulen- und Säulenordnung.

Uebergehung (lat. praeteritio, Rhet.), Redefigur, wo man unter dem Scheine etwas zu übergehen, es ſagt, und eben dadurch auf den Gegenſtand aufmerkſam macht; z. B.: Nicht von ſeinem Geiſte, nicht von ſeiner Bildung will ich reden, nur von ſeiner Milde. — (Mal.) Grundiren und Retouchiren. — (Muſ.) Die oft abſichtliche Auslaſſung eines Tones oder auch eines ganzen Accordes, damit die Fortſchreitung gedrungen werde.

Ueberſetzung, Ueberſetzen (Aeſth.), die Uebertragung einer ſchriftlichen Arbeit aus der Zunge eines Volkes in die des andern, auch aus einem poetiſchen oder redneriſchen Stile in den ſchlichten proſaiſchen, und aus einem Volksdialecte in die Bücherſprache oder umgekehrt. Nur die erſte Art heißt vorzugsweiſe Ueberſetzung, Verſion. Mit der bloßen Manipulation der Umkleidung aus einer fremden Sprache in die andere, mit dem mechaniſchen, wörtlichen Copiren, iſt die Ueberſetzungskunſt keineswegs abgeſchloſſen, vielmehr iſt es die Aufgabe, beſonders in Ueberſetzungen poetiſcher Werke (im Wiſſenſchaftlichen iſt ein anderer Maßſtab anzulegen, da hier die Form minder wichtig), die Eigenthümlichkeit des Originals mit künſtleriſchem Geiſte zu erfaſſen, vertraut mit dem Genius beider Sprachen, als Hauptregel zu beachten: den Gedanken

des Dichters ſo auszudrücken, wie es dieſer gethan hätte, wenn er ſich der Sprache des Ueberſetzers bedient haben würde; dieß iſt dann die ächte poetiſche, wenn auch nicht immer die ängſtliche treue. »Eine Ueberſetzung,« ſagt Menzel treffend, »kann niemals in allen Stücken treu ſeyn; um es in dem Einen zu ſeyn, muß ſie das Andere aufopfern. Daher theilen ſich auch die Ueberſetzer in zwei Claſſen. Die Einen opfern den Inhalt der Form oder den Gedanken dem Wort, den Sinn dem Klange, die Andern umgekehrt dieſen jenem auf. Die Einen wollen die Schönheit und den Wohlklang des fremden Ausdruckes, die Andern nur die Klarheit und Verſtändlichkeit desſelben wiedergeben. Die Erſtern herrſchen vor. Ein guter Klang, ein gefälliger Rhythmus und Reim beſticht das Ohr, und läßt über einen mangelhaften Sinn wegſehen. Die meiſten metriſchen Ueberſetzungen opfern ungeſcheut den Inhalt auf, um den Wohlklang, das Versmaß, den Reim zu retten. Sinntreue oder hart klingende Ueberſetzungen kann man nicht gut leiden, und wenn man gar einen Dichter des treuen Verſtändniſſes wegen in Proſa überſetzt, ſo mag ihn Niemand leſen. Man hat hierin aber wohl Unrecht. Allerdings liegt ein großer Theil des Zaubers, womit uns ein Dichter befängt, in ſeinen Rhythmen und Reimen, aber doch immer nur, ſofern dieſelben gewiſſe poetiſche Bilder und Gedanken einkleiden, und hierin beruht der größte Zauber, jenes äußere Kleid des Wohlklanges dient nur dieſen. Werden dieſe Bilder verwiſcht, dieſe Gedanken verdunkelt oder verfälſcht, ſo verliert auch der Wohlklang ſeinen Zauber.« — Ohne die Sprache ins Bett des Prokruſtes zu zwängen, was bei der Fügſamkeit der deutſchen Sprache gar nicht nöthig iſt, muß der Ueberſetzer darnach ſtreben, die individuelle Wirkung des Originals lebendig zu reproduciren, nicht frei ſchaffen zu wollen, ſonſt wird es unwillkürlich Nachahmung, nicht Ueberſetzung. Einen Dichter ſollte eigentlich nur ein Dichter überſetzen, da dieſer am beſten befähigt iſt, ſich in den Originaldichter einzuleben, wie Herder's treffliche Bearbeitungen der ſpaniſchen Romanzen, Schiller's mit Treue und Anmuth wiedergegebene Phädra Racine's beweiſen. Muſtergiltige Ueberſetzungen in Proſa ſind Wieland's Briefe Cicero's und Mendelſohn's Pſalmen David's. Kann man auch dem Ueberſetzer nicht das Verdienſt der Conception zuſchreiben, ſo theilt er doch das Verdienſt der Darſtellung, und das noch größere, ſeinem Volke die Schätze fremder Literatur aufgeſchloſſen zu haben. So unter den Deutſchen Herder, Voß, Schlegel und Gries. Die jetzt von Buchhändlern und Theaterdirectionen aus niedriger Gewinnſucht fabriksmäßig, ohne Fleiß und ohne Kritik veranſtalteten Ueberſetzungen alles ausländiſchen Schundes, haben die Ueberſetzungskunſt beinahe zum Handwerk erniedert, und da es bei der großen Concurrenz ſich in der Regel

nicht um die beſſere, nur um die ſchnellere Ueberſetzung handelt, ſo gleichen die meiſten Ueberſetzungen, ſelbſt bedeutender Werke, einem exilirten Großen, oder wie Cervantes ſagt, nur den Rückſeiten gewirkter Tapeten. — In der Muſik hat Ueberſetzen eine dreifache Bedeutung. 1) Auf Orgelpfeifen angewendet, bedeutet es ſo viel, wie in die Octave oder Duodecime überſchlagen. 2) Bei Inſtrumenten, die ein Griffbret haben, bezeichnet es das Verrücken der Hand in eine höhere Lage. 3) Wenn es ſich um Muſikwerke handelt, ſo iſt es mit arrangiren gleichbedeutend; ſ. Arrangiren.

Uebertreibung ſ. Hyperbel.

Ueberzählige Verſe (Metrik) ſ. Akatalektiſch.

Ultramarin (Mal.), himmel- oder kornblumenblaue, aus dem Laſurſtein verfertigte, ſehr koſtbare, Farbe zur Portrait-, Miniatur- und Emailmalerei, wird häufig durch Surrogate, hauptſächlich durch Indigo, Schmalte und Berlinerblau verfälſcht.

Umfang einer Stimme oder eines Inſtrumentes iſt die Summe aller Töne, die einer Stimme oder einem Inſtrumente eigen ſind. So hat die Sopranſtimme gewöhnlich einen Umfang von vierzehn Tönen, vom tiefen c bis zum hohen a, zuweilen auch bis c und d. So erſtreckt ſich die Altſtimme vom tiefen g bis zum mittlern e, f oder g u. ſ. w., die Oboe vom tiefen h oder c bis zum zweigeſtrichenen d, als Concertinſtrument auch bis f und g; ſ. die beſondern Artikel über dieſe Inſtrumente. Es iſt aber für den Componiſten nicht hinlänglich, den Umfang jeder Stimme und jedes Inſtrumentes, oder die Gränzen zu kennen, innerhalb welcher ſie ſich bewegen können; nicht genug, daß er weiß, welche Schwierigkeiten ſie ohne beſondere Mühe und bei mäßiger Fertigkeit ausführen, welche nicht, ſondern er muß auch wiſſen, wo die Inſtrumente effectvoll eintreten, welche Melodien und Begleitungsſtimmen man ihnen hauptſächlich anvertrauen ſoll, und darüber wurde noch kein entſprechendes Werk geſchrieben, theils, weil es ſchwierig iſt, Regeln anzugeben, noch mehr aber, weil nur Studium, vieles Hören und Beobachten dahin führen. Man ſagt auch: der Umfang einer Melodie, um die Tongränzen zu bezeichnen, innerhalb welcher ſie ſich bewegt.

Umkehrung (Muſ.), wenn man beim Dreiklange c e g den Baß nach e ſchreiten läßt, und das c um eine Octave höher nimmt, ſo entſteht der Sextenaccord e g c; auf dieſelbe Weiſe kann die Entſtehung des Sextquartenaccordes g c e erklärt werden, und eben ſo entwickeln ſich aus dem kleinen Septimenaccorde g h d f nach einander der Quintſexten-, Terzquarten- und Secundenaccord. Dies Verfahren nennt man Umkehrung der Accorde. Die Umkehrung der Intervalle iſt einfach nur die Verſetzung derſelben in die tiefere oder höhere Octave, die aber in der Lehre

des Contrapunctes eine ausgedehntere Bedeutung erhält, da man darunter jedes Verſetzen der Intervalle um eine oder mehre Stufen höher oder tiefer verſteht, und die Kunſt des doppelten und vierfachen Contrapunctes, mithin der Fuge, von der Art und Weiſe, wie dieß bewirkt wird, abhängig gemacht hat.

Umriß (Graphik und Plaſtik), ſo viel wie Contour; ſ. d.

Umſchreibung ſ. Paraphraſe.

Umwendung ſ. Inverſion.

Un. Alle nöthigen Artikel mit dieſer Vorſetzſilbe, die bloß eine Verneinung, oder das Gegentheil von dem Urbegriffe bezeichnen, ſind in dem Stammworte nachzuſehen.

Una corda oder sopra una corda, bedeutet die Anwendung der Verſchiebung in den für das Fortepiano geſchriebenen Tonſtücken; in Violinſtimmen zeigt es an, daß eine Stelle entweder ganz auf der g-, der d- oder der a-Saite geſpielt werden muß; man ſetzt loco, wo dieſe Beſtimmung wieder aufzuhören hat. Gerathener und gewöhnlicher iſt es aber, die Saite zu bezeichnen, und sul g, sul d, sul a zu ſchreiben.

Undecime, ein Intervall von eilf Stufen, eigentlich die Octave der Quarte.

Undecimenaccord. Die Tonlehrer benützen ihn, um zu erklären, wie die reine Quarte, die in allen Umkehrungen des kleinen Septimenaccordes in ihrer Eigenſchaft einer umgekehrten Quinte als Conſonanz erſcheint, zur Diſſonanz wird, wenn man z. B. der kleinen Septime d c den Grundton g unterlegt, weil ſie eine Aufhaltung der Decime wird. Zu dieſem Quintquartenaccord gelangt man aber viel leichter, wenn man im Sextquartenaccorde die Sexte um eine Stufe hinabſchreiten läßt, und es bedarf des gelehrten Krames nicht.

Ungebundene Rede ſ. Gebundene Rede und Proſa.

Ungeheuer (Aeſth.), was unſere Begriffe von Größenmaß nicht nur weit überſteigt, ſondern eben dadurch eine Art Grauen in uns rege macht. Das Ungeheure entſteht aus einer Vermiſchung des Gräßlichen mit dem Wunderbaren, und dieß unterſcheidet es weſentlich von dem dynamiſch Großen, Furchtbaren, Coloſſalen und Erhabenen, wiewohl es mit dieſen Begriffen verwandt iſt (ſ. d. A.).

Unharmoniſcher Querſtand (Muſ.), unrichtiger Fortgang der Tonſtufen, die unter ſich in der Tonleiter einen halben Ton ausmachen. Er entſteht, wenn in den beiden Tetrachorden, aus welchen die Octave beſteht, dieſe von den ältern Tonlehrern mit mi fa bezeichneten halben Töne nicht correſpondiren, getrennt werden, oder ein in der Unterſtimme erhöhtes Intervall in der Oberſtimme gleich darauf erniedert wird und umgekehrt, wodurch auch erklärt wird, warum eine Fortſchreitung mehrer großen Terzen widrig klingt.

Uniſono, al uniſono (abbrevirt unis.; Muſ.), im Einklange, z. B. Violini unis., Oboe unis. col violino, die Violinen im Einklange, die Oboe im Einklange mit der Violine, obwohl letzteres, wegen Verſchiedenheit der Inſtrumente, kein wahrer Einklang genannt werden kann. Das Uniſono iſt oft ſehr wirkſam und wird häufig angewendet.

Unmittelbare Reime heißen jene, die ohne Unterbrechung, ohne die ſogenannte Reimverſchlingung, auf einander folgen; z. B.:

Was paßt, das muß ſich ründen,
Was ſich verſteht, ſich finden,
Was gut iſt ſich verbinden,
Was liebt, zuſammen ſeyn.
Was krumm iſt, muß ſich gleichen,
Was hindert, muß entweichen,
Was fern iſt, ſich erreichen,
Was keimt, das muß gedeihn.

Unrein (Metrik) ſ. Rein. — (Muſik.) In dreifacher Bedeutung. Ein oder mehre Töne eines Blasinſtrumentes können, weil es verblaſen oder ſchlecht gebohrt iſt, zu hoch oder zu tief ſeyn; auch kann der Spieler falſch blaſen, oder der Muſiker auf einem Saiteninſtrumente falſch greifen; dieſe Töne nennt man unrein. Eine Darm- oder Metallſaite kann unrichtige Schwingungen machen, und daher immer falſch klingen, dann heißt man dieſe Saite unrein; ſo auch den Ton der menſchlichen Stimme, wenn er zu tief oder zu hoch, oder auch verſchleiert iſt. Endlich kann ein Componiſt gegen die Regeln der muſikaliſchen Grammatik verſtoßen, und man ſagt, daß ſein Satz unrein ſey.

Unterbalken (Bauk.) ſ. Architrav.

Unterbau (Bauk.), der unter der Erde ſtehende Theil eines Gebäudes, auch die zum Schutze eines obern Theiles aufgeführte Mauer ꝛc.

Untermalen, das erſte Auftragen der Farben, verſchieden nach den verſchiedenen Schulen; ſo untermalten die alten deutſchen Meiſter gewöhnlich in hellen, die italieniſchen in dunkeln Tönen.

Unterſatz (Bauk.), der zur Erhöhung der Säulen und Pilaſter oft unter denſelben angebrachte viereckige Körper. Der Unterſatz ſteht gewöhnlich auf dem Poſtamente, dient aber auch ſtatt desſelben.

Unterſaum (Bauk.), das untere Riemchen am Säulenſchafte; ſ. Säule.

Urlange und urkurze Silben ſind jene, die von Natur aus lang oder kurz ſind; ſie heißen Afterlängen oder Afterkürzen, wenn ſie durch ihre Stellung im Metrum lang oder kurz werden, was zur Berichtigung im Artikel After dienen mag.

Ut nennen die Franzoſen und Italiener den Ton c.

V.

V. (Muſ.), abbrevirt für Volti, V. S., volti subito, wende ſchnell um, auch für Voce, Stimme, oder Violino, Violine, wo es ſogar doppelt erſcheint, V. V. oder VV., für Violinen, nämlich Prim und Secund.

Variation (vom Lat., Muſ.), Veränderung, im ausgedehntern Sinne jede Art, eine Melodie zu verzieren und zu verändern. Im engern Sinne die Veränderung eines bekannten oder eines Originalthemas, die ſo geſetzt ſeyn muß, daß man letzteres immer wieder erkenne, jede Variation ihren eigenen Charakter habe und das Ganze Abwechslung biete. Die vielen fabriksmäßigen Variationen ſind freilich leicht zu componiren, und die meiſten Arbeiten dieſer Art beweiſen, daß diejenigen, welche ſie ſpielen, mit großer Geduld begabt ſind. Dagegen haben wir z. B. von Beethoven Variationen, die den Stempel ſeines Geiſtes tragen und nie veralten werden, was man eben von allen Mozart'ſchen nicht ſagen kann.

Vaudeville (franz., Poetik u. Muſik). Das Wörterbuch der franz. Akademie will es gezwungen von Vaux de vire ableiten. Es hätte nämlich Olivier Baſſelin in der Normandie, im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts, launige Lieder gedichtet, und ſie, während er ſein Tuch in die Rahmen ſpannte, in den vaux oder Thälern an den Ufern des Fluſſes Vire geſungen, welche Lieder anfangs Vaux de vires genannt wurden, das ſich allmählich in Vaudevilles verwandelt haben ſoll; aber die Revue de Paris 1835 theilt ein Schreiben von Adrian le Roy, vom 15. Februar 1571, an eine Gräfin mit, woraus hervorgeht, daß die leichten Lieder, die man damals airs de cour nannte, früher voix de ville, Stimme der Stadt, ſo viel wie allgemeine Stimme hießen, woraus dann ſpäter Vaudeville geworden. Am natürlichſten ſcheint es von vadere, gehen, und ville, Stadt, herzuſtammen, indem dadurch ſolche Lieder bezeichnet werden, die in einer Stadt von Mund zu Munde gehen. Seiner Beſtimmung nach gehört es auch, ohne in Gemeinheit zu verſinken, zum Volksliede, und jetzt begreift man darunter: 1) eine Gattung des Liedes mit einer witzigen, meiſtens ſatiriſirenden Pointe, eine Perſon oder ein Tagsereigniß betreffend, leicht und gefällig gehalten, mit mehren Couplets. Die Muſik zu dieſen Liedern wird entweder neu componirt, und dann muß ſie ſingbar, allgemein faßlich ſeyn und einen markirten Rhythmus haben, oder man wählt ſchon bekannte Volksmelodien dazu. 2) Der Name einer Gattung Luſtſpiele oder Poſſen, welche höchſtens aus drei Acten beſtehen, und viele ſolche Lieder enthalten. Mehr als eigentliche Virtuoſität der Sänger und Sängerinnen, oder etwa ein tieferer Plan, ſind Scherz und Grazie die Elemente

eines ſolchen, mit Strophenliedern durchwebten, heitern Spiels, das von Le Sage gegründet, im Théâtre des Vaudevilles in Paris ſehr kultivirt wird, in Deutſchland öfters nachgeahmt, nie recht heimiſch werden konnte. Vergl. Liederſpiel.

Venetianiſche Malerſchule ſ. Malerſchule.

Ventil ſ. Orgel.

Verblaſen (Mal.), eine zu gekünſtelte Farbenauftragung, wodurch die Formen in einander verſchwimmen und eine unnatürliche Weichheit im Ausdrucke entſteht.

Verdoppelung (Rhet.) ſ. Epizeuxis. — (Muſik.) Der gleichzeitige Gebrauch von zwei Stimmen in einem und demſelben Tone, in der zwei-, drei- oder mehrſtimmigen Harmonie. Man ſagt, daß die Sexte verdoppelt iſt, wenn in dem Sextenaccorde e g c, Sopran und Alt vereint, das c intoniren, während Tenor und Baß g und e ſingen. Nur Conſonanzen ſollen in der Regel verdoppelt werden; Diſſonanzen zu verdoppeln, iſt in den meiſten Fällen verboten.

Verdrücktes Gewölbe (Bauk.), ein keinen vollkommenen, ſondern mehr einen falſchen Bogen bildendes Gewölbe.

Vergleichung ſ. Gleichniß und Metapher.

Vergnügen (Aeſth.). Die Theorie des Vergnügens, wie ſie zuerſt Carteſius aufſtellte, nach ihm Wolf, Baumgarten, Sulzer, Mendelsſohn formten, gehört zum Begriffe Schön; ſ. d. Um die ſchönen Künſte von den mechaniſchen zu unterſcheiden, haben viele Kunſtlehrer, worunter vorzüglich Montesquieu, die Erregung des Vergnügens im Gegenſatze des Nützlichen, als oberſtes Princip der Aeſthetik angenommen, weil nach ihrer Behauptung alle andern Principe am Ende darauf zurückführen, Vergnügen zu erregen; aber theils laſſen ſich die den ſchönen Künſten eigenthümlich angehörenden, ſie von der Natur und ihren Producten, ſelbſt von den Erzeugniſſen der Handwerke, die auch Vergnügen erzeigen, unterſcheidenden Arten und Grade des Vergnügens nicht präcis angeben, daher ein ſolches Princip viel zu weit und unbeſtimmt wäre; theils hat die Kunſt wohl einen höhern Zweck, als bloß zum angenehmen Zeitvertreib zu dienen, was man auch unter Vergnügen verſtehen kann, daher als Princip zu niedrig. Mehres hierüber ſiehe im Anhang.

Verhältniß ſ. Proportion.

Verhältniß der Intervalle oder Töne. Mehrfache Verſuche haben gelehrt, daß der, durch die Schwingungen eines ſonoren Körpers, z. B. einer geſpannten Saite, entſtehende Klang in eben dem Verhältniſſe tiefer oder höher iſt, in welchem dieſe Schwingungen langſamer oder geſchwinder auf einander folgen. Macht eine geſpannte und an ihren beiden Enden auf Stegen ruhende Saite in einer Secunde fünfzig Schwingungen, und gibt

das große C an, ſo wird die Hälfte dieſer Saite, wenn ſie durch einen dritten Steg abgeſondert wird, hundert Schwingungen in einer Secunde machen, und die Octave dieſes c hervorbringen; theilt man die Saite in drei gleiche Theile, ſo gibt ſie die Duodecime u. ſ. w. an. Die Octave wird ſich daher zum Grundtone, wie 2 zu 1, die Duodecime oder Octave der Quinte zur Octave, und folglich die Quinte zum Grundtone, da jede Octave nur eine Wiederholung der vorigen iſt, wie 3 zu 2 u. ſ. w. verhalten. Dieſe in Zahlen ausgedrückten Verhältniſſe nennt man Verhältniß der Intervallen oder Töne, und hat, indem man dieſe Berechnungen fortſetzte, gefunden, daß, wenn man unter die Töne, welche das Horn oder die Trompete natürlich, d. h. ohne Beihilfe geſtopfter Töne oder der Klappen hervorbringt, die Reihe der Zahlen in aufſteigender Ordnung ſetzt, dieſe genau der Zahl der Schwingungen der Saite, oder den Theilungen des Monochordes entſpricht, nämlich:

C	c	g	$\bar{c}$	$\bar{e}$	$\bar{g}$	$\bar{b}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\bar{\bar{b}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	ꝛc.
1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,	11,	12,	13,	14,	15,	16	ꝛc.

Daraus ergibt ſich das Verhältniß der Octave wie 1:2; der Quinte wie 2:3; der Quarte wie 3:4; der großen Terz wie 4:5; der kleinen Terz wie 5:6; der großen Sext wie 3:5; der kleinen Sext wie 5:8; des großen ganzen Tones wie 8:9; des kleinen ganzen Tones wie 9:10; des großen halben Tones wie 15:16 ꝛc. Die übrigen laſſen ſich aus dieſem Schema leicht ableiten; man nennt dieſe Vergleichung Proportion der Verhältniſſe, dieſe in Ziffern ausgedrückte Tonfolge, die harmoniſche Tonleiter. Dieſe Tonverhältniſſe ſind nun vielfach oder rein, wenn die kleine Zahl in der größern aufgeht, wie bei der Octave, wo 2 durch 1 theilbar iſt; findet dieß nicht Statt, ſo entſteht das übertheilige Verhältniß, wie bei der Quinte, weil 3 durch 2 ohne Reſt nicht theilbar iſt. Der Alles berechnende Fleiß hat nun hier ein großes Feld, das oft ohne wahren Nutzen für die Kunſt emſig bebaut ward. So gebraucht man die Addition der Verhältniſſe, um neue Combinationen zu erfinden. Addirt man das Verhältniß der großen Terz $\bar{c}\,\bar{e}$, und der kleinen Terz $\bar{e}\,\bar{g}$, ſo entſteht das Verhältniß der reinen Quinte. Dieß geſchieht nun, indem man das erſte über das zweite ſchreibt, die Glieder der Proportion mit einander multiplicirt, und dann den Ausdruck vereinfacht, wodurch die Proportion nicht geſtört wird, und was man Abkürzung der Verhältniſſe nennt:

$$\begin{array}{c} 4 : 5 \\ \underline{5 : 6} \\ 20 : 30 = 2 : 3; \end{array}$$

welche letztere Zahl wirklich das Verhältniß der reinen Quinte iſt. Die Verbindung oder Copulation der Verhältniſſe, um mehre Ton-

verhältniſſe dergeſtalt an einander zu reihen, daß eine einzige Zahl ſowohl den letzten Terminus des vorhergehenden, als auch den erſten Terminus des nachfolgenden Verhältniſſes darſtellt, geſchieht gewöhnlich dadurch, daß man eine große, leicht theilbare Zahl annimmt, und die übrigen Glieder der Proportion nach der Regel de Tri aufſucht. Um das Verhältniß der großen und der kleinen Terz zu copuliren, nimmt man z. B. die Zahl 300 an, und ſucht das Mittelglied durch die Proportion 5:4=300:x, das gibt x=240; nun verfährt man auf gleiche Weiſe mit dem Verhältniſſe der kleinen Terz 6:5, und der gefundenen Zahl, nämlich 6:5=240:y, dieß gibt y=200; folglich ſtellt ſich das Ganze dar als:

300 : 240 : 200,
c : e : g.

Die Theilung der Verhältniſſe hat dagegen zum Zwecke, das Verhältniß eines größern Intervalles in zwei oder mehre kleine Intervallenverhältniſſe zu theilen, wozu man die Mittelzahl nimmt, was in einigen Fällen ohne, in andern mittelſt Vergrößerung dieſer Verhältniſſe geſchieht. So iſt die Mittelzahl des Verhältniſſes der großen Sext 5:3 die Zahl 4, und man hat 5:4:3, welche die Verhältniſſe der großen Terz und der Quart ſind; bei dem Verhältniſſe der Octave muß man aber beide Glieder der Proportion vergrößern, d. h. in dieſem Falle 2:1 mit 2 oder 4 multipliciren, wodurch man 4:2 oder 8:4 bekommt; das Mittelglied iſt dann 3 oder 6, und man erhält 4:3:2 oder 8:6:4, welche die Verhältniſſe der reinen Quinte und Quarte ſind. Die Subtraction der Verhältniſſe, mittelſt welcher man die Differenz zwiſchen zwei gegebenen Verhältniſſen findet, geſchieht folgender Weiſe. Man ſetzt ſie ungleichartig unter einander, ſo daß bei dem einen die größere, bei andern die kleinere Zahl voranſteht, multiplicirt ſie unter einander und reducirt ſie dann. So wenn man z. B. die große Terze von der reinen Quinte abziehen wollte, ſchreibe man

unter 3 : 2, das Verhältniß der großen Terz
4 : 5, und bekäme
12 : 10; oder 6 : 5, das Verhältniß der kleinen Terz.

Auch dies Verfahren gründet ſich auf die Vergleichung der Verhältniſſe; ſo verhält ſich der große ganze Ton wie 10:9, der kleine ganze Ton wie 9:8, folglich 10:9=9:8 oder 80:81, nämlich die Differenz zwiſchen dem großen und kleinen ganzen Ton; das Ganze bietet keine Schwierigkeit, und hat zu wichtigen Entdeckungen und Reſultaten geführt.

Verjüngen (Graphik und Plaſtik), ſo viel wie Verkleinern, daher heißt im verjüngten Maßſtabe, die Verhältniſſe alle nach kleinerem Maßſtabe, doch auf eine ſolche Weiſe darzuſtellen, daß ſie relativ, nämlich dem angenommenen kleinern Maßſtab gemäß,

gehalten ſind. — (Bauk.) Hier heißt auch verjüngen, einen Körper von unten nach oben zu allmählich ſchwächer machen, wie z. B. die Verjüngung einer Säule darin beſteht, daß die Säulen nicht durchaus gleiche Dicke haben, ſondern gegen das obere Ende zu etwas verdünnt oder verjüngt ſeyn ſollen.

Verkürzung (Rhet.), die eigentlich grammatiſche Zuſammenſetzung mehrer Sätze, auch einzelner Worte; hier iſt nur zu bemerken, daß eine ſolche Zuſammenziehung nur dann Statt finden kann, wenn eine gewiſſe Aehnlichkeit zwiſchen den Sätzen iſt, gehört zur Ellipſe; ſ. d. — (Malerei.) Darſtellung eines Gegenſtandes nach der verſchiedenen Entfernung und Lage, nach dem Augenpunct berechnet, ſo daß er oft kürzer erſcheint, als er wirklich in der Nähe und in der Breite in der Natur iſt. Eine allerdings wichtige, auf den Grundſätzen der mathematiſchen Perſpective beruhende Regel, die aber nur in unvermeidlichen Fällen anzuwenden iſt; denn in voller Entwicklung erſcheinen beſonders die Hauptfiguren immer ſchöner, als in ihren Verkürzungen paſſend; vorzüglich iſt ſie in Deckengemälden, bei welchen der Maler ſich in den tiefern Standpunct des Beſchauenden zu verſetzen hat. Vergl. Decke und Perſpective.

Verkröpfung (Bauk.), die Zuſammentretung zweier, nicht gerade fortlaufender, ſondern einen Winkel bildender Simsſtücke. Ein verkröpftes Gebälke iſt ein ſolches, das zwiſchen zwei Säulen nicht gerade, und in der Fläche des Gebälkes nicht unmittelbar über den Säulen fortläuft, ſondern ſich nach einem rechten Winkel etwas zurückzieht. So können auch Zocken, fortlaufende Poſtamente u. ſ. w. verkröpft werden.

Verreiben (Mal.), techniſcher Ausdruck in der Oelmalerei für: die aufgetragenen Farben gehörig mit einander verbinden.

Vers (Metrik), vom lat. vertere, wenden; eine Reihe oder Zeile, urſprünglich die Zeile, welche der Pflug hin und her auf dem Felde macht, die Furche, daher für eine durch Worte dargeſtellte Reihe rhythmiſch geordneter Zeittheile, zu einem rhythmiſchen Ganzen abgeſchloſſen. Die Griechen nannten den Vers *στιχος*, Ordnung, und wirklich iſt er auch nichts anders, als ein Theil von dem Ganzen, das in ähnlicher Ordnung immer aufs Neue zurückkehrt. Die Verſe beſtehen nach Beſchaffenheit ihrer Hebungen aus ein- oder aus doppelfüßigen Gliedern, die man Metra oder Takte nennt. So viel gleichartige Hebungen in einem Verſe wiederkehren, aus ſo viel Takten beſteht er. Der Takt beginnt beſtändig mit der Hebung, und die etwa vor der erſten Hebung vorhergehende Senkung wird als Auftakt, Anacruſis, betrachtet; ſo daß jambiſche Verſe wie trochäiſche, anapäſtiſche wie daktyliſche gemeſſen werden. Haben die Hebungen und Senkungen eines Taktes gleiches Maß, ſo entſteht das, was in der Muſik gleicher

oder gerader Takt heißt. Die Wurzel alles geraden Taktes iſt der Daktylus, in welchem ſich die Hebung zur Senkung wie 2 zu 2 verhält. Iſt das Maß der Hebungen und Senkungen von einander verſchieden, ſo entſteht der ſogenannte ungleiche oder dreitheilige Takt. Seine Wurzel iſt der Trochäus, in welchem jenes Verhältniß wie 2 zu 1 iſt. Ein ächter Daktylus kann wegen des gleichen Maßes ſeiner Hebung und Senkung ſchon für ſich einen Takt ausmachen; in trochäiſchen und jambiſchen Verſen hingegen, worin die Senkung eines einzelnen Fußes zu raſch verfliegt, werden je zwei Füße mit abwechſelnd ſtärkern und ſchwächern Hebungen verbunden, ſo daß der ganze zweite Fuß als Senkung des ganzen erſten betrachtet wird, und beide dem Niederſchlage und dem Aufſchlage in der Muſik entſprechen. Darum ſagt man, letztere Verſe (ſo wie auch die flüchtigen Daktylen der neuern Reimpoeſie) würden dipodiſch, die erſtern monopodiſch gemeſſen. Ein Wort, mit lauter vollen Takten, heißt vollſtändig, acatalectus, d. h. ohne Catalexis oder erleichterndes Schlußglied — ein ſolches Anfangsglied heißt Baſis; unvollſtändig, catalectus, heißt ein Vers, der am Ende eine Pauſe zuläßt. Wenn von einem doppelfüßigen Takte eine ganze Hälfte fehlt, ſo heißt der Vers abgekürzt, brachycatalectus; wenn nach dem letzten Versgliede noch eine Silbe übrig iſt, ſo wird er überzählig, hypercatalectus, genannt. Es gibt übrigens gereimte und ungereimte Verſe, mit einem männlichen Ende, d. h. mit einer betonten Länge ſchließende, und weibliche, d. h. mit einer tonloſen Silbe nach einer Länge ſchließende Verſe; dann einfache, in denen alle Versfüße oder Metra gleichartig ſind; oder vermiſchte Verſe, die aus ungleichartigen Versfüßen beſtehen; oder man unterſcheidet ſie noch genauer nach dem Namen des in ihnen herrſchenden Versfußes. So nennt man trochäiſche Verſe die, welche durchgängig oder doch vorzugsweiſe aus Trochäen beſtehen. Eben ſo jambiſche, daktyliſche, anapäſtiſche Verſe ꝛc.; endlich benennt man ſie auch nach der Anzahl der Versfüße als: zwei-, drei-, vier-, fünf-, ſechsfüßige ꝛc. Sieht man auf die Zahl der Metra, ſo gibt es unter den Verſen: Monometer, Dimeter, Trimeter, Tetrameter, Pentameter, Hexameter ꝛc.; auf die Zahl der Füße einen Quaternarius, Senarius, Octonarius ꝛc.; auf die Zahl der Silben, einen Hendecaſillabus ꝛc.; vergl. die beſondern betreffenden Artikel.

Versabſchnitt entſteht, wenn mit dem Versfuß zugleich ein Wortfuß endet, und unterſcheidet ſich von der Cäſur (ſ. d.), oder dem Einſchnitte weſentlich nicht nur dadurch, daß dieſe bloß innerhalb eines Versfußes erſcheint, ſondern auch durch ſeine Wirkung, indem der Versabſchnitt trennt, während die Cäſur bindet. Er iſt eigentlich überflüſſig, und ſein Mangel nur dann fühlbar, wenn mit ihm zugleich ein Sinnabſchnitt eintritt; z. B.:

Alſo wandelten Beide durch Gras und blumige Kräuter
Langſam; Grillengeſchwirr war ringsher, und wie erblödet
Sannen ſie, ſcheu zu begegnen dem Blick, und redeten wenig.
Voß.

Versart. Eine beſtimmte Folge von Versfüßen, die wie die Verſe ſelbſt in einfache und vermiſchte getheilt werden. Die Alten, beſonders die Griechen, ſind auch in der Bildung der Versarten unſere Lehrer, und unſern neueſten Versarten liegen die Entdeckungen der alten Proſodie zum Grunde. Wir bezeichnen daher auch noch unſere Versarten mit griechiſchen Namen, machen aber von der Sache ſelbſt einen beliebigen Gebrauch, und wenden oft die alten Versfüße (eigentlich die Rhythmen der Natur) zu Weiſen an, welche das Alterthum nicht kannte. Diejenigen alten Versarten, welche auch den modernen Versweiſen ihren innern Charakter und Namen geben, und mit oder ohne Reim gebraucht werden können, ſind: 1) als einfache Versart: die jambiſche, trochäiſche, daktyliſche, die wieder als heroiſche und elegiſche mit Spondeen wechſelt, dann anapäſtiſche, amphibrachyſche, amphimakriſche und noch andere, die aber in der deutſchen Poeſie ſelten gebraucht, oder nur mit andern Versarten verbunden angewendet werden; 2) als vermiſchte Versart: die logaödiſche, äoliſch-logaödiſche, wohin der glykoniſche, priapiſche, ſapphiſche und phaläciſche Vers gehört, dann der jambiſch-anapäſtiſche, choliambiſche, choriambiſche, wozu der asklepiadeiſche gerechnet wird, der päoniſche und noch viele andere antike Formen, die ſich nur gezwungen bei uns nachahmen laſſen. Klopſtock, Voß, Apel und Platen haben ſich um dieſe Verpflanzung Verdienſte erworben. Als neuere, aber auch von der Fremde gekommene Versarten ſind der fünffüßige Jambus und der Alexandriner zu bemerken, und als Frucht des Südens: die Ottava oder achtzeilige Stanze, die Terzine, die Seſtine, die Canzone, die Decime, und obgleich ſie vollſtändige Gedichte bilden, auch das Sonett, Triolett und Rondeau (ſ. alle einz. Artikel).

Verſchlingung (Metrik). In Beziehung auf den Reim ſ. d. In Beziehung auf den Vers iſt ſie die Ueberſchreitung, das Enjambement der Franzoſen, eine poetiſche Licenz, den Sinn einer Verszeile in den folgenden hineinzuziehen, die aber nicht zu weit auszudehnen iſt; vergl. Versabſchnitt.

Verſchönerung iſt wohl ein Gegenſtand verſchiedener ſchöner Künſte, vorzüglich der Bau- und Gartenkunſt, die Verſchönerung der Wirklichkeit aber, wie einige Kunſtlehrer wollen, als oberſtes Kunſtprincip anzunehmen, macht, nach Dambeck, der Würde der Kunſt weſentlichen Eintrag, denn es ſtreitet gegen Freiheit und Selbſtſchöpfung derſelben; es iſt von einer Seite zu eng, denn nicht allen ſchönen Künſten und ihren beſondern

Formen iſt Befolgung desſelben in allen Fällen möglich und noch weniger erſtreckt ſich ſeine Giltigkeit auf alle einzelnen Kunſtwerke. Was verſchönert wohl eigentlich der lyriſche Dichter, wenn er ſeine Empfindungen ausſtrömt? Er theilt uns ſchönere Empfindungen mit, als andere Menſchen bei ähnlichen Anläſſen haben; aber kann man wohl richtig ſagen, er habe die Empfindungen dieſer verſchönert? Was verſchönert der epiſche Dichter, wenn er, wie Homer einen Therſit, oder der dramatiſche, wenn er, wie Shakeſpeare im Lear, eine Regan, eine Gonerill darſtellt? — Idealiſirt haben ſie ohne Zweifel auch dieſe ſchlechten Charaktere, aber darum wahrlich noch nicht verſchönert. Weſen haben ſie dargeſtellt, nur nach dem Standpunkte zu beurtheilen, den ſie im Ganzen einnehmen, und nach dem Grade ihrer Mitwirkung zu dem beabſichtigten Haupteindrucke, aber verſchönert ſtehen doch eigentlich dieſe Charaktere nicht da. Wie ſoll es ferner der zeichnende Künſtler, wie ſelbſt der Maler beginnen, ſo manche Scenen aus der Natur, z. B. Sonnenauf- und Untergang, das Firmament mit ſeinen Millionen von Sternen in einer verſchönerten Darſtellung wieder zu geben? Nicht nur verſchönern kann der Künſtler hier nicht, ſondern er muß in dem ungleichen Wettkampfe mit der Natur dieſem vielmehr unterliegen, und ſich höchſtens mit dem Lobe möglichſter Annäherung an ſolche begnügen. Faßte man endlich den Grundſatz: Verſchönerung der Wirklichkeit, in dem Sinne auf, daß Kunſtwerke ſelbſt zur Verſchönerung dienen, ſo iſt es allerdings wohl möglich, daß irgend ein Reicher Gemälde, Bildſäulen u. ſ. w. kauft, bloß um Lücken und Niſchen damit auszufüllen und zu verzieren; aber Niemand wird doch wohl darum behaupten wollen, ſchöne Kunſtwerke ſeien überhaupt oder gar ausſchließend zu dieſem Zwecke vorhanden, und folglich ſei dieß ihr Princip. Von der andern Seite iſt dieſer Grundſatz zu weit, denn auch mechaniſche und Tonkünſte können ſich des Schönen nebenher zur Veredlung der Gegenſtände bedienen und dieſe demnach verſchönern, wie dieß z. B. bei der bürgl. Baukunſt, bei Manufactur und Fabrikkünſten der Fall iſt. Endlich bleiben immer noch die Fragen übrig, warum ſoll die Wirklichkeit verſchönert, warum den Gegenſtänden unſerer Vorſtellungen größere ſinnliche Kraft eingeprägt werden? Fragen, die von ſelbſt ſchon ein höheres Princip der freien Künſte ahnen laſſen.

Verſetzung (Muſ.), unmittelbare Wiederholung eines melodiſchen Gliedes in derſelben Tonart zwar, aber auf anderen Stufen der Tonleiter, wodurch ſie ſich von der Roſalie unterſcheidet.

Verſetzungszeichen (Muſ.), dieſe ſind das Kreuz, das Be und der Auflöſer, weil ſie die Noten, vor welchen ſie ſtehen, erhöhen oder erniedern.

Versfuß ſ. Fuß. Zur deutlichen Ueberſicht mögen hier die Namen der verſchiedenen Versfüße nach der Zahl der Silben und der Zeitmomente folgen; ſie haben griechiſche Benennungen. Ein Vorſchlag Perſchke's anſtatt dieſer fremden Namen deutſche Dichternamen zu wählen, welche zugleich das Metrum ausdrücken, wie die folgenden Beiſpiele zeigen, iſt nicht populär geworden, eben ſo wenig die Verdeutſchung. Es gibt nun folgende Versfüße oder gleichviel Versglieder:

a) Zweiſilbige:

Spondeus	— —	z. B. Klopſtock
Trochäus o. Choreus	— ◡	» Hölty
Jambus	◡ —	» von Kleiſt
Pyrrhychius	◡ ◡	fehlt der deutſchen Sprache in einem zweiſilbigen Worte.

b) Dreitheilige:

Daktylus	— ◡ ◡	z. B. Oſſian
Anapäſt	◡ ◡ —	» der Homer
Amphimacer o. Creticus	— ◡ —	» Sonnenberg
Amphibrachys o. Skolius	◡ — ◡	» von Schiller
Bacchius	◡ — —	» von Stollberg
Antibracchius o. Palimbacchius	— — ◡	» Blumauer
Moloſſus	— — —	» Klopſtock = Voß
Tribrachys	◡ ◡ ◡	fehlt der deutſchen Sprache.

c) Viertheilige, die durch mannichfaltige Zuſammenſetzungen der vorigen ſich bilden:

Diſpondeus	— — — —	z. B. Klopſtock = Klopſtock
Choriambus	— ◡ ◡ —	» Oſſian = Voß
Antiſpaſt	◡ — — ◡	» von Kleiſt = Hölty
Dijambus	◡ — ◡ —	» von Hagedorn
Ditrochäus o. Dichoreus	— ◡ — ◡	» Koſegarten
Jonicus a majori	— — ◡ ◡	» Voß = Oſſian
Jonicus a minori	◡ ◡ — —	» der Homer Voß
Vier Epitrite a)	◡ — — —	» von Kleiſt = Klopſtock

b) — ◡ — — z. B. Hölty-Klopſtock
c) — — ◡ — » Klopſtock von Kleiſt
d) — — — ◡ » Klopſtock Hölty
Vier Päonen a) — ◡ ◡ ◡ » Virgilius
b) ◡ — ◡ ◡ » von Alxinger
c) ◡ ◡ — ◡ » Zachariä
d) ◡ ◡ ◡ — » Religion
Proceleusmaticus ◡ ◡ ◡ ◡ kann im Deutſchen nicht durch ein Wort gegeben werden.

Die fünftheiligen ſind veraltet. Nur ein fünftheiliger Versfuß verdient noch erwähnt zu werden: der Dochmius (◡ — — ◡ —), welcher entſteht, indem man dem Antiſpaſt am Schluſſe noch eine Länge beifügt, alſo achtzeitig iſt; z. B.:

Gebirgskräuterduft.

Ueber die Beſchaffenheit und den eigenthümlichen Charakter jedes Versfußes ſ. die einzelnen Artikel.

Versglied ſoviel wie Versfuß; ſ. d.

Verskunſt oder Verslehre, die Mechanik der Poeſie. Das materielle Element derſelben, deren Aufgabe nach Heyſe die wiſſenſchaftliche Beantwortung der Frage iſt: Wie und nach welchen Geſetzen wird die Sprache ihrer körperlichen Seite nach als Material der Poeſie angewendet? Die Verskunſt verhält ſich ungefähr zur Dichtkunſt, wie die Grammatik zur Rede überhaupt (nicht zur Proſa allein; denn auch die Poeſie ſetzt die Grammatik voraus). Die Grammatik hat die allgemeinen Sprachgeſetze zu ihrem Gegenſtande, die Metrik die Geſetze des Versbaues. Beide Wiſſenſchaften haben eine geiſtige Grundlage; denn die Sprachgeſetze ſind eben ſo wenig, wie die Geſetze des Versbaues ein Willkürliches oder Zufälliges; ſondern ſie ſind in der Natur des menſchlichen Geiſtes überhaupt und deſſen jedesmaliger beſonderen Geſtaltung in dem einzelnen Volke und ſeiner Sprache nothwendig gegründet, und es muß das Streben des Grammatikers wie des Metrikers ſeyn, dieſe innere Nothwendigkeit aufzuzeigen. Beide Wiſſenſchaften aber haben nur die Form der Sprache zu ihrem Gegenſtande. Der Grammatiker unterſucht nur, ob ein Gedanke, den Geſetzen der Sprache gemäß, ſprachrichtig, ausgedrückt iſt; ob er an ſich logiſch richtig oder falſch iſt, kümmert ihn nicht. Eben ſo frage der Metriker nur, ob ein Gedicht in ſeiner Form den Geſetzen des Versbaues entſpricht, ohne auf deſſen innern äſthetiſchen Werth zu ſehen. Es kann ein Gedicht metriſch vollkommen richtig

aufgefaßt ſeyn, ohne den höheren, geiſtigen Forderungen der Kunſt nur im geringſten zu entſprechen; eben ſo kann ein Satz grammatiſch richtig ſeyn und dennoch einen ganz falſchen Gedanken enthalten. Daher kann freilich die Kenntniß der Metrik eben ſo wenig Jemand zum Dichter machen, wie die Kenntniß der Grammatik allein den guten Schriftſteller macht. Aber auch die Bekanntſchaft mit den Regeln der Poetik macht keineswegs den Dichter (der, wie jeder Künſtler, der natürlichen Anlage, des Genies bedarf); höchſtens den Kenner und Beurtheiler poetiſcher Erzeugniſſe. — Nicht einmal zum Verskünſtler macht die Metrik einen Jeden, der mit ihren Regeln vertraut iſt; denn auch dazu gehört natürliches Talent. So unentbehrlich aber die Grammatik einem Jeden iſt, der richtig ſprechen und ſchreiben will, eben ſo nothwendig iſt die gründliche Bekanntſchaft mit den Geſetzen der Verslehre nicht nur dem Dichter, ſondern auch demjenigen Leſer poetiſcher Werke, der dieſe vollkommen genießen und keine Schönheit derſelben entbehren will. Eine allgemeine Verskunſt, wie eine allgemeine Grammatik, gibt es nicht, da der Gegenſtand der Verskunſt nicht logiſcher Beſtimmung fähig iſt, ſondern mehr das Charakteriſtiſche der Nationen hinſichtlich des Wohllautes in der Sprache angibt. So iſt das Charakteriſtiſche des antiken Verſes Silbenmeſſung, die des modernen mehr Silbenzählung, obgleich auch beides theilweiſe wieder beiden gemein iſt. Durch das Uebertragen der antiken Versbildung auf moderne Sprachen wurde die Verskunſt etwas allgemeiner, und in dieſer Beziehung laſſen ſich einige allgemeine Sätze zu ihrer Beſtimmung mittheilen. Die Verskunſt hat es beſonders mit dreierlei zu thun: mit dem Rhythmus oder der muſikaliſchen Form des Gedichtes, abgeſehen von den Worten oder dem Text; mit dem Metrum oder dem Proportionalmaß des Rhythmus in der Zeit, und der Proſodie, oder dem Maß der einzelnen Silben nach ihren Zeitverhältniſſen. Unter Rhythmus verſteht man, wie Grotefend lehrt, ein abgezähltes Zeitmaß der Bewegung; entweder für das Gefühl, wie bei dem Pulſe, oder für das Auge, wie bei dem Tanzen, oder für das Gehör, wie bei den Tönen in der Muſik und in den Lauten der Sprache. Es gehören zwei Stücke dazu, eine Folge von Bewegungen in der Zeit und eine Unterbrechung derſelben durch angemeſſene Zwiſchenräume. Die kleinſten rhythmiſchen Größen ſind Füße, aus dieſen werden Verſe, und aus dieſen wieder Strophen zuſammengeſetzt. Ein Versfuß iſt eine nach rhythmiſchen Regeln und ohne Beachtung des Sinnes abgeſchnittene Silbenreihe, als ergänzender Theil eines Verſes betrachtet. Die Eigenthümlichkeit eines Fußes beruht auf der Tonſtellung und auf dem Zeitmaße. In jedem Fuße werden ein oder zwei Silben — eigentlich nur die Vocale darin — mit einem größern Nachdruck — Ictus — als die

übrigen ausgeſprochen; von dieſen Theilen ſagt man, ſie haben den Ton — Accent — oder: ſie ſtehen in der Hebung — Arſis; — von den andern, ſie befinden ſich in der Senkung. In der Verſchiedenheit dieſer Hebungen und Senkungen liegt der Grund des Rhythmus. Je vielfacher und ebenmäßiger zugleich in Folge und Dauer die Verſchiedenheit zwiſchen ihnen iſt, deſto mannichfaltiger und ſchöner wird das rhythmiſche Ganze. — Der Accent wird mit einem ſchrägen Striche von der Rechten zur Linken über den Silben angedeutet; z. B.:

Sei dér Ge | ſáng viel | tónig im | wéchſelnden | Tánz der Em | pfíndung.

Ein anderer Unterſchied zwiſchen den Silben eines Fußes beruht auf der verſchiedenen Dauer der Zeit, die man ſich zu ihrem Ausſprechen nimmt. Eine Silbe, bei welcher der Sprechende zweimal ſo lange verweilt, als bei einer andern, heißt lang, ſo wie dieſe kurz. Das Maß der kurzen Silben gilt als Grundeinheit des Silbenmaßes und wird Zeit — mora — oder Zeittheil genannt. Es gibt aber auch mittelzeitige (ſ. d.). Die Silbenlänge wird mit einem Querſtriche (—), die Silbenkürze mit einem nach oben geöffneten Halbkreiſe (◡) bezeichnet. Wenn lange und kurze Silben mit einander verbunden ſind, ſo kommen die erſtern am natürlichſten in die Hebung, die letztern in die Senkung zu ſtehen. Man darf jedoch die Hebung nicht mit der Länge, die Senkung nicht mit der Kürze verwechſeln, da eine Kürze auch in der Hebung, und eine Länge auch in der Senkung ſtehen kann. In der deutſchen Sprache richtet ſich die rhythmiſche Betonung in der Hauptſache ganz nach der proſaiſchen des gemeinen Lebens. Es entſcheidet hier die Bedeutſamkeit der Silben. Der Wohlklang des Verſes, der aus dem Silbenmaße an und für ſich ſelbſt, ohne Rückſicht auf Uebereinſtimmung mit dem Inhalte entſpringt, erfordert nach Bürger mechaniſche und proſodiſche Richtigkeit, Sonorität und geſchickte Abwechslung. Die mechaniſche Richtigkeit des Verſes beſteht in folgenden Stücken: a) Man muß die Quantität beobachten, und gleichartige Füße gebrauchen, damit der Leſer nicht anſtoße, oder den Vers gar auf zwei- oder mehrerlei metriſche Art leſe. b) Die Cäſur oder die Einſchnitte, beſonders in längern Verſen in Acht nehmen, und die Verſe nicht in eben ſo viel Füße zerfallen laſſen, als ſie einzelne Wörter enthalten. c) Die Abſchnitte gehörig anbringen, und nicht etwa auf ein Wort legen, das offenbar kurz iſt, oder den Sinn und den Fuß des Verſes aufhält; z. B. Unmöglich iſt es der | Gewalt zu widerſtehen. d) Die Region oder den Ort, den jeder Fuß in einem Verſe einnimmt, mit den beſtimmten Füßen verſehen, damit der Vers ſeinen Charakter behält; und endlich e) muß man den Vers mit einem ganzen, ungetheilten Worte

ſchließen, und folglich zuſammengehörende Wörter nicht aus einem Verſe in den andern hinüber ſchleppen. Da ferner die Verhältniſſe des Silbenmaßes leicht müſſen zuſammen wahrgenommen und empfunden werden können, ſo muß der Dichter weder zu lange noch zu verwickelte Silbenmaße wählen. Außer der Richtigkeit müſſen die Verſe Sonorität haben, d. i. dürfen weder durch Härten noch durch Gleichklang, noch durch Eintönigkeit den Gehör- und Sprachwerkzeugen beſchwerlich fallen. Daher muß man beſonders rauhe und ungeſchickt angebrachte Eliſionen, Anhäufung der Eliſionen und einſilbigen Wörter, Härte, übereintönende Wörter in der Mitte der Verſe u. ſ. w. vermeiden. Was die erforderliche geſchickte Abwechslung betrifft, ſo muß man, ſo weit die Natur des Silbenmaßes es zuläßt, und der Inhalt des Gedichtes es erfordert, Füße, Einſchnitte, Abſchnitte und Schlußfälle gehörig abwechſeln laſſen. Da jedes Silbenmaß einen gewiſſen Ideengang nachahmt, einen gewiſſen herrſchenden Gemüthszuſtand ausdrückt, und die Empfindung des Dichters unterſtützt, ſo iſt die kluge Wahl eines dem Inhalte des Gedichtes und der Dichtungsart angemeſſenen Silbenmaßes von großer Wichtigkeit. Die Dichtungsarten erfordern bald eine künſtlichere und prächtigere, bald eine freiere und nachläßigere, bald eine längere, bald eine kürzere Versart. Verfeinerung des Gehörs und öfteres lautes Leſen, oder aufmerkſames Anhören der vorzüglichſten Muſter iſt zugleich Mittel zur Fertigkeit im Versbau zu gelangen; ſ. Rhythmus, Accent, Proſodie, Reim, Vers, Versart und Quantität.

Verwandtſchaft der Töne und Tonarten. Eine klingende Saite erzeugt gleichzeitig mit dem Grundtone auch die Octave und die Oberquinte desſelben, ſ. Beitöne; ein Horn, eine Trompete geben als erſte und am leichteſten hervorzubringende Intervalle den Grundton nebſt ſeiner Octave, ſeiner Oberquinte und Decime, folglich alle Beſtandtheile des Dreiklanges; das Ohr faßt am geſchwindeſten dieſen conſonirenden Accord, folglich ſind dieſe Elemente auf das Engſte mit einander verwandt, was auch die im Artikel: Verhältniß der Intervalle, erklärte, harmoniſche Tonleiter darthut, weil dieſe Tonverhältniſſe durch die einfachſten Zahlen ausgedrückt ſind, die Octave durch 1 : 2, die Quinte durch 2 : 3, die Quarte durch 3 . 4, die große Terze durch 4 : 5 u. ſ. w. Daß übrigens die beiden Quinten des Grundtones, denn die Quarte iſt nur eine umgekehrte Quinte, in der Affinität näher ſtehen, als die große Terze, iſt in der Natur gegründet, weil dies Intervall conſonirender und allgemeiner iſt, während die Terze ſchon näher beſtimmt und ſchärfer abſcheidet. Aus dieſer Verwandtſchaft der Töne entwickelt ſich die Verwandtſchaft der Tonarten, welche von der größern oder kleinern Anzahl von Tönen ab-

hängt, die ſie mit einander gemein haben. So modulirt man leicht und auf eine dem Ohre angenehme Weiſe von c nach g, von c nach f, nach a, nach e. Wogegen der Uebergang von c dur nach d dur nur als Modulation nach g dur erträglich iſt, im abſoluten Sinne aber das Ohr beleidigt, weil beide Tonarten kein gemeinſchaftliches Intervall haben. Beobachtet man dieſe Verwandtſchaften der Tonarten, ſo wird die Modulation ſtets natürlich ſeyn, und nie das Ohr zerreißen; leider! will man jetzt mehr frappiren, als angenehm anregen, daher die Menge harter Uebergänge, die ohne Noth verſchwendet, ihre Wirkſamkeit verlieren, und ſtatt die Kunſt, nur die Unwiſſenheit des Componiſten darthun.

Verwaſchen (Mal.), das leichte Uebergehen der Schattirungen, beſonders in Waſſerfarben; auch tadelnder Ausdruck, das Unnatürliche, Verblaſene der Formen zu bezeichnen.

Verwechslung der Auflöſung (Muſ.) findet Statt, wenn die Auflöſung einer Diſſonanz in einer Stimme geſchieht, in welcher die Diſſonanz nicht enthalten iſt.

Verwicklung (Aeſth.) ſ. Knoten.

Verzierung ſ. Decoration und Beiwerk.

Vibriren, Vibration ſ. Klang und Schwingung.

Vibrato, mit Kraft, mit Schwung, vibrirend, klangvoll vorgetragen, muſikaliſche Vortragsbezeichnung.

Vielfache Verhältniſſe (Muſ.) nennt man diejenigen, wo ein Intervall um eine oder mehre Octaven von ſeinem Grundtone abgerückt iſt. Da das Verhältniß der Octave 1:2 iſt, ſo wird das Verhältniß der zweifachen Octave 1:4 ſeyn. Eben ſo iſt die zweifache Quinte oder Duodecime in dem Verhältniſſe von 2:6 oder 1:3, weil das der einfachen 2:3 iſt. Um von vielfachen zu einfachen Verhältniſſen zurückzukehren, darf man nur 7, nämlich die Zahl der Töne der Octave, von der angegebenen Zahl, ſo oft es geht, abziehen. Die Tredecime, das dreizehnte Intervall wird auf dieſe Weiſe ſogleich als Octave der Sexte erkannt, was auch umgekehrt gilt.

Vielgriffig (Muſ.) heißen jene Stellen der Clavierſtücke, wo mehre vollſtändige Accorde auf einander folgen, ſo daß alle Finger beſchäftigt ſind.

Vierer, melodiſche Periode von vier Takten.

Vierhändig ſ. a quattro mani. Man hat auch in neuerer Zeit ſechs-, acht-, ja ſechzehnhändige Clavierſtücke für drei, vier, acht Fortepianos verſucht. Im Concertſaale haben ſie nur geringe Wirkung hervorgebracht, ein Umſtand, der wahre Kunſtfreunde erfreuen muß, denn es war eine Verirrung.

Vierklang, ein aus vier Tönen beſtehender Accord, wie z. B. der kleine Septimenaccord g, h. d, f.

27 *

Vierſtimmig, vierſtimmiger Accord, vierſtimmiger Satz, heißt theils ein Vierklang, theils eine Compoſitiou für vier Stimmen, die alle weſentlich und ſowohl harmoniſch als melodiſch mit einander verbunden ſind. Auf Geſangſtücke angewendet, bedeutet vierſtimmig ſo viel, als für die vier Hauptſtimmen, Sopran, Alt, Tenor und Baß componirt.

Viertel, **Viertelnote**, **Viertelpauſe**, eine Note oder Pauſe, welche den vierten Theil eines ganzen oder Viervierteltaktes gilt; ſ. Noten.

Vierundſechzigtheile, eine Notengattung, welche durch Zergliederung eines Sechzehntheiles in vier gleiche Noten entſtehet; vier und ſechzig ſolcher Noten machen einen Viervierteltakt aus, daher der Name. Der Stiel dieſer Noten iſt viermal durchſtrichen.

Vignette (fr. Graphik), ſo nennt man par excellence kleine Kupferſtiche, die entweder meiſtens am Titelblatte eines Buches ſtehen, oder wohl auch im Texte ſelbſt zerſtreut ſind. Ihren Namen ſollen ſie daher haben, weil bei den alten Manuſcripten die Miniaturen zu Anfange eines Capitels, oder oben an den Seiten oft mit Weinblättern (vignes) verzeichnet waren, an deren Stelle in der Folge kleine Holzſchnitte, dann Kupferſtiche traten. Ausgezeichnet ſchöne und geiſtreiche Vignetten lieferte in neuerer Zeit, — wo die Vignetten ſeltener, meiſt nur in Prachtausgaben erſcheinen — der geſchickte Kupferſtecher Carl Rahl in Wien, zu Goethe's und andern Werken, größtentheils nach Schnorr's Zeichnungen.

Villa (vom Lat., Bauk.) ſ. Landhaus.

Viola (franz. alto), auch Viole oder Altviole, ein Bogeninſtrument, etwas größer als die Violine, das mit vier Saiten beſpannt iſt, die in die Töne c, g, d und a geſtimmt werden. Die zwei tiefſten Saiten ſind überſponnen. Die Viola iſt dem Bogenquartett das, was die Tenorſtimme dem vierſtimmigen Geſange, nämlich dazu beſtimmt, die tiefere Mittelſtimme vorzutragen. Von den ältern Componiſten ganz vernachläßigt, diente ſie meiſtens nur dazu, den Baß in der Octave zu verdoppeln, und manche neuere Italiener wiſſen ſie auch jetzt nicht beſſer zu verwenden. Sie iſt aber im Orcheſter eben ſo wirkſam, als ſie ſich brauchbar erweiſet; nur muß ſie viel ſtärker beſetzt ſeyn, als es gewöhnlich geſchieht, weil ihr Ton nicht ſo durchdringend iſt, als der Ton der Violine, weßhalb ſie auch zum Vortrage eines Solo oder als Concertinſtrument weniger anwendbar iſt. Im Quartette und Quintette iſt ſie unentbehrlich. In den letztern, ſo wie im Orcheſter, erſcheint ſie meiſtens doppelt, als Viola prima e seconda, die in Orcheſtercompoſitionen gewöhnlich in eine Stimme zuſammengeſchrieben werden, damit die beiden Muſiker, welche daraus ſpielen, ſich gehörig abtheilen können. Die Behandlungsart der Viole

iſt von der der Violine nicht verſchieden, nur läßt man ſie ſelten in die höhern Lagen hinaufgehen, weil ſie dann ihre Individualität verliert. Die Muſik für die Viole wird in den Altſchlüſſel geſetzt, und der Violinſchlüſſel nur für höhere Applicaturen verwendet. Manche nennen ſie Bratſche, den italieniſchen veralteten Ausdruck: Viola da braccio, verſtümmelnd. Es gab einſt mehre Gattungen von Violen, als: Viola bastarda, Viola da gamba, ein Mittelding zwiſchen Violoncell und Bariton, zugleich die Benennung einer beſondern, ſehr angenehmen Stimme der Orgel, Viola di bordone, Viola di spalla, Violetta, Violet anglais, par dessus de viole, viola tenore, basse de viole. Es genügt, die Benennungen dieſer Inſtrumente hier anzuführen, da ſie mit Recht nicht mehr im Gebrauche ſind. Cherubini in ſeinem Requiem, Méhul in der Oper Uthal, Berlioz in ſeiner Symphonie, die den Titel Harold führt, haben die Viole als Hauptinſtrument mit vielem Geſchicke benützt.

Violet (Mal.), gemiſchte Farbe von blau und roth, mehr in das Blaue hinüberſpielend.

Violine (vom Ital., Muſ.), ein Bogeninſtrument, das mit vier in g, d, a, e geſtimmten Saiten bezogen wird. Unter dieſen iſt nur die tiefſte, die g Saite, überſponnen. Manche Virtuoſen, z. B. Paganini, Ghys u. a. haben bald nur die g Saite anders, z. B. in a oder b, bald alle Saiten anders geſtimmt, und dadurch überraſchende Wirkungen hervorgebracht, im Ganzen aber bleibt die gewöhnliche Stimmung auch die zweckmäßigſte. Die Violine glänzt als Concertinſtrument, durch ſie haben Corelli, Tartini, Viotti, Rode, Kreuzer, Baillot, Lafont, Beriot, Mayſeder, Böhm u. v. A. die Zuhörer entzückt, und auch im Orcheſter bewährt ſie ſich als das tauglichſte und wirkſamſte Tonwerkzeug, ſowohl zum Vortrage der Melodie, denn als Begleitungsſtimme. Früher ſpielte man ſie mit kurzem Bogen und wendete die Flageolettöne oft an, eine Manier, welche Paganini ins Leben zurückgerufen hat, und zwar groß, ja unerreichbar daſteht, aber alle diejenigen, die ihm nachahmen wollten, auf Abwege geführt hat. Durch Tartini und nach ihm durch Rode, Kreuzer und Baillot und die Schule des Pariſer Conſervatoriums iſt aber der lange Bogenſtrich und der grandioſe, breite, geſangvolle Vortrag eingeführt worden, der noch jetzt als der einzig wahre der Natur des Inſtrumentes entſprechende, beobachtet und gepflegt wird. Dieſes Inſtrument iſt der zarteſten Nüancen fähig und der König des Orcheſters. In mehrſtimmigen Stücken verwendet man meiſtens zwei Violinen, die erſte (Prim-) zur Oberſtimme, die zweite (Secundvioline) zur höchſten Mittelſtimme, und beſetzt jede dieſer Stimmen einfach, oder zwei-, drei-, vier-, ja vier und zwanzigfach, wodurch die Wirkung erhöht wird. Die Muſik für die Violine

wird in den g-Schlüſſel (Violinſchlüſſel) geſetzt. Es gibt mehre Violinſchulen, von Rode, Kreuzer und Baillot, von Spohr u. a. Die erſte verdient noch immer unbedingt den Vorzug. Es gibt auch Violinen von kleinerer Dimenſion, die Terz-, Quartgeige, die Pochette oder Tanzgeige, es ſei genug ihrer erwähnt zu haben.

Violinſchlüſſel. G Schlüſſel auf der zweiten Linie; ſ. Noten.

Violon (ital. Violone), der Contrabaß; ſ. d. A. Eine ſechzehnfüßige Stimme in dem Pedale der Orgel nennt man auch Violon oder Violonbaß.

Violoncell (abgekürzt Cello), ein Bogeninſtrument, das mit vier, in die Töne c, g, d und a geſtimmten Saiten, von welchen die zwei tiefſten überſponnen ſind, bezogen und vermuthlich aus der Viola da gamba hervorgegangen iſt. Das Violoncell iſt ein vorzügliches Solo- und Begleitungsinſtrument, beim Quartette oder Quintette trägt es die Baßſtimme vor, im Orcheſter dient es theils zur Verſtärkung und Verdeutlichung des Baſſes, theils als Haupt- oder Mittelſtimme, und wird in den neueſten Compoſitionen ſehr wirkſam verwendet. Beſonders ſchön und wohlklingend iſt die erſte Octave auf der a-Saite. Die tiefen Töne wiſſen viele, ſonſt geſchickte Spieler nicht gehörig herauszubringen, und der Ton ſchlägt oft in die Octave über. Bernhard Romberg kann als der Vater des Violoncelles betrachtet werden; Merk, Bohrer, Batta u. A. ſind mit großem Erfolge in ſeine Fußſtapfen getreten; die Bogenführung auf dem Violoncelle kommt faſt der auf der Violine gleich; die Fingerſetzung iſt einfach, nur ſetzen die Violoncellſpieler oft den Daumen auf die Saiten auf, dadurch eine Art beweglichen Steges bildend, um die höhern Töne hervorzubringen, indeſſen tritt dadurch dieſes ſchöne Inſtrument in ein fremdes Gebiet über, denn ſeine ſchönſten Töne befinden ſich in der Mittellage. Im Orcheſter verwendet man meiſtens mehre Violoncelle; das beſte Verhältniß geben zwei Violoncelle zu jedem Contrabaſſe. Die Stücke für das Violoncell ſind in den Baßſchlüſſel geſetzt; für die Mittellage bedient man ſich häufig des Tenor-, für die höhern Töne des Violinſchlüſſels, dem Beethoven in ſeinen Compoſitionen eine von der gewöhnlichen abweichende Bedeutung gibt, indem er ihn um eine Octave tiefer nimmt, als die andern Componiſten.

Virtuoſe, Virtuoſität (von virtus, Mannheit, Tugend), ausgezeichnete, ſeltene, meiſt techniſche Kunſtfertigkeit, von der Natur geſchenkt, oder durch Fleiß erworben. Wiewohl es natürlich in allen Künſten Virtuoſen gibt, verſteht man doch beſonders gewöhnlich Tonkünſtler darunter, Sänger oder Inſtrumentaliſten, die es im Vortrage der Soloſtimmen zu einem vorzüglichen Grade von Kunſtfertigkeit gebracht haben; ſ. Kunſt.

Vivace, lebhaft, vivacissimo, auf das Lebhafteſte, muſikaliſche Vortrags= und Zeitmaßbeſtimmungen, welche auch oft in Verbindung mit andern erſcheinen, als allegretto vivace, allegro vivace. Vivo hat dieſelbe Bedeutung.

Vocalmuſik. Muſik für den Geſang mit oder ohne Inſtrumentalbegleitung im Gegenſatze zur Inſtrumentalmuſik. Daher Vokalterzett, Quartett, Muſikſtücke für drei oder vier Singſtimmen, in welchem Sinne es meiſtens ohne Begleitung verſtanden wird. Um Vocalmuſik gut zu componiren, muß man zu ſingen verſtehen, und hierin ſtehen viele deutſche Tonſetzer den italieniſchen nach. Indeſſen nimmt die jetzige Vocalmuſik eine traurige, verderbliche Richtung; man fordert immer mehr von allen Sängern, weil einige mehr leiſten, als früher geleiſtet wurde, man erdrückt ſie immer mehr durch die Orcheſtermaſſen, und gegen dieſes Geräuſch ſcheinen die Stimmen wirklich abzunehmen. Die Schule der Geläufigkeit, die jeder Sänger durchwandern muß, ſchadet übrigens der Kraft, wenn nicht beſondere Vorſicht angewendet wird, und ſo läßt ſich nicht abſehen, wohin dieß alles führen ſoll. Bei dieſem Stande der Dinge ſcheint Rückkehr zu größerer Einfachheit durchaus unerläßlich.

Voce, Singſtimme, colla voce, mit der Sing= oder Soloſtimme, um anzudeuten, daß ſich die Begleitungsſtimmen ganz nach ihr richten müſſen.

Vogelperſpective (Graphik). Zeichnung eines Gegenſtandes, meiſt Grundriſſes in der wirklichen oder angenommenen Perſpective von oben herab, in der Anſchauung eines über das Ganze ſchwebenden Vogels; vergl. Perſpective.

Volata, Volatina, kleine Roulade oder Lauf, meiſtens in diatoniſcher Tonfolge, der zur Verzierung des Geſanges dient, und in ſchnellem Zeitmaße ausgeführt wird. Die neueſten Compoſitionen wimmeln davon.

Volkslied (Poet.), das im Volke lebende, aus Sinn, Sitten, Geſchichte und Sprache desſelben eigenthümlich hervorgegangene Lied, verſchieden nach dem Gegenſtande, den es behandelt, als: Tanz=, Wiegen=, Trink=, Hirten=, Jäger=, Fiſcherlied ꝛc. Die Vereinigung des Geſanges mit der Poeſie iſt eben ſo alt, als beide ſelbſt, und allgemein, ſelbſt die Horden der Wilden haben ihre Volkslieder. In dieſen Klängen und Weiſen iſt die Hauptſache: Wahrheit, Innigkeit und Lebendigkeit des Gedankens, Leichtigkeit und Gemeinfaßlichkeit des Ausdruckes, minder die Vollendung der Form. Die Rhapſoden, die Skalden, die Minſtrels, die Troubadours, und die Minne= und Meiſterſänger waren es, welche dazu berufen, in früherer Zeit Volkslieder dichteten und ſangen, die ſpäterhin geſammelt und häufig nachgeahmt wurden, wie wir

daher nicht bloß altſchottiſche und neufranzöſiſche, alemanniſche und öſterreichiſche, ſondern auch ſerbiſche, ruſſiſche, neugriechiſche Volkslieder in Ueberfluß beſitzen. Simon Dach's und Paul Flemming's Dichtungen dieſer Art ſind aus der frühern Zeit, wie aus der ſpätern jene von Bürger, Langbein, Uhland, Hebel ꝛc. in Volkes Munde. Eigentliche in Blut und Fleiſch aller Volksclaſſen übergehende, allgemeine Popularität genießende Volksgeſänge kommen jetzt hauptſächlich aus Opern und Poſſen, wie bei den Franzoſen die Couplets und in Deutſchland die Liedchen mit Refrains aus Schikaneder's und Raimund's Zauberſtücken; vergl. Lied und Vaudeville.

Volksliteratur, Volkspoeſie, Volksmuſik ſ. Nationalliteratur.

Volksſchauſpiel. Jedes allgemeine zum Schauen für die große Maſſe berechnete Spectakel. — (Poetik). Ein dramatiſches Product mit äußerem Glanz, ſowohl für das Volk, als aus dem Volke, nämlich nach einem Stoffe aus dem eigenthümlichen Gebiete der Volksſage oder vaterländiſchen Hiſtorie. In dieſem Sinne iſt Fauſt, ohne metaphyſiſche Beigabe, ein Volksſchauſpiel zu nennen, wie der Freiſchütz, das Donauweibchen ꝛc. Volksopern; über die Species Schauſpiel ſ. daſelbſt.

Volkstheater. In deſſen Reſſort gehören, als Nebentheater in großen Städten zur Unterhaltung der mindern Klaſſe beſtimmt, Poſſen, Zauber- und Spectakelſtücke, auch Traveſtien, hauptſächlich in draſtiſchen Frescogemälden, im Volksdialekte Sitten und Gebräuche der untern Stände ſchildernd. Eine ſolche volksthümliche Schaubühne, als Fortſetzung des früher blos improviſirenden Hanswurſtes, war in muſterhafter Vollendung, beſonders durch Hafner's, Kringſteiners, Gleich's, Bäuerle's und Meisl's treffliche Localdichtungen das Theater in der Leopoldſtadt in Wien, bis es ſpäter, ſeine Sphäre überſchreitend, hauptſächlich durch des hyperpoetiſchen Raimund's allegoriſche Fantaſieſtücke ſeinem eigentlichen Standpuncte entrückt wurde.

Vollkommenheit (Aeſth.) haben einige Kunſtphiloſophen, und zwar als Darſtellung ſinnlich erkannter Vollkommenheit zum oberſten äſthetiſchen Axiom erheben wollen, wie wenig aber dieſe Formel ausreicht, darüber ſ. im Anhange: Baumgarten.

Vorausnahme (Muſ.), Anticipation, eine Gattung von Syncopation, wenn nämlich zwei Stimmen in gleicher Bewegung diatoniſch in Conſonanzen, z. B. in Terzen fortſchreiten, und die eine um einen Takttheil früher die darüber oder darunter zunächſt liegende Tonſtufe intonirt, und ſo lange aushält, bis die andere ihr nachkommt, weil gleichſam die folgende Conſonanz anticipirt wird.

Vorbau (Bauk.), ein zum Schutze eines andern Gebäudes vor demſelben aufgeführter Bau, gewöhnlich mit einem Fronton geziert, oder auch Weiterrückung eines andern Gebäudes.

Vorhalt (Muſ.). Die Aufhaltung oder das Fortklingen eines Tones aus dem vorhergehenden Accorde auf den Grundton des folgenden. So iſt der $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$ Accord nur ein Vorhalt des Dreiklanges oder vielmehr die None der Vorhalt der Octave.

Vorriß (Bauk.). Die Abzeichnung zur Beſtimmung des Raumes bei dem Grundbau eines Gebäudes.

Vorſchlag (Bauk.). Der untere, oben ſchwächere, nicht lothrecht in die Höhe gehende Vorſprung einer Mauer mit einer Biegung.

Vorſchlag (ital. appoggiatura, Muſ.), eine Note, welche um eine Stufe über oder unter der melodiſchen Hauptnote ſteht, und an dieſe angeſchleift wird. Er wird mittelſt einer kleinen Note dargeſtellt, die ihren Stiel nach oben und im Takte keine Geltung hat. Man unterſcheidet den langen und den kurzen Vorſchlag, der erſte wird immer merklich accentuirt und gilt die Hälfte des Werthes der Note, wenn ſie zweitheilig, zwei Theile von ihrem Werthe, wenn ſie dreitheilig oder punctirt iſt, und ihren ganzen Werth, wenn ſie durch einen Bogen mit einer gleichnamigen verbunden iſt. Der kurze Vorſchlag entzieht dagegen der Hauptnote nur ſehr wenig von ihrem Werthe, und der Accent fällt immer auf die letztere. Er wird meiſtens als Achtel oder Sechzehntheil dargeſtellt, und durch den Stiel der Note iſt ein kurzer Querſtrich gezogen. Er findet Statt vor allen Triolen, vor mehrmal wiederholten, vor ſpringenden, vor ſynkopirten Noten, wenn er einen Sprung zur Note macht, vor Figuren, die aus einerlei Notengattungen beſtehen, vor punctirten Noten in ſchneller Bewegung u. ſ. w. Im Anfange eines Stückes oder eines Solos ſoll man ihn nicht anwenden, obgleich auch dieſe Regel ihre Ausnahme hat. Wird dem Vorſchlage noch ein Nötchen beigefügt, z. B. die unmittelbar über oder unter der Hauptnote ſtehende Tonſtufe, ſo entſteht der Doppelvorſchlag, der meiſtens ſchnell ausgeführt werden muß. Componiſten thun immer beſſer, die Noten förmlich auszuſchreiben. — (Metrik) ſ. Anakruſis.

Vorſchopf (Bauk.). Die gleich beim Eingange eines Gebäudes befindliche, mit einem flachen Dache verſehene, und mit Säulen verzierte Halle, eine Art Vorhaus.

Vorſpiel (Poetik), iſt als ein für ſich abgeſchloſſenes Product, ein kurzes einactiges Gelegenheitsſtück zu irgend einer großartigen Feſtlichkeit, gewöhnlich allegoriſch gehalten. Mit einem größern dramatiſchen Werke zuſammenhängend dient das Vorſpiel aber als vorbereitende Einleitung, und zwar nicht blos, wie die

Expoſition, dazu, uns mit dem Orte und der Zeit der Handlung und den Hauptcharakteren bekannt zu machen, auch nicht, wie der Prolog gleichſam blos erzählend, das Kommende anzudeuten, ſondern in einer Reihe von Scenen eine frühere, mit dem Intereſſe der Haupthandlung aber innig verwobene Begebenheit, dramatiſch darzuſtellen, und ſo das folgende zu erläutern, z. B. in Schiller's Jungfrau von Orleans, Kleiſt's Käthchen von Heilbronn u. a. m. — (Muſik, franz., prélude), ein kurzes Stück, oder auch nur einige Accorde oder Läufe, welche der Inſtrumentaliſt, oder der Organiſt vor Anfang des Tonſtückes ſpielen, der erſte, um das Inſtrument zu probiren, der zweite, um die Gemeinde auf das Folgende vorzubereiten, und charakteriſtiſch den Choral oder den Satz der muſikaliſchen Meſſe einzuleiten. Oft präludirt der Organiſt auch am Schluſſe. Das Vorſpiel der erſten Gattung iſt keiner Regel unterworfen, es wird zur freien Fantaſie. Das Vorſpiel der zweiten Gattung muß ſich auf das darauf folgende oder an das unmittelbar vorhergegangene Tonſtück anſchließen, und ſo geſtaltet ſeyn, daß es darauf vorbereitet und die Empfindung der Andacht weckt.

Vortrag (Rhet.), das mit oder ohne Geberde begleitete Sprechen eines rhetoriſchen oder poetiſchen Produktes, über die hierzu nöthigen Bedingungen ſ. Declamation und Mimik. — (Muſik). Die Art und Weiſe, ein Solo-, Concertant- oder Orcheſterſtück auszuführen. Auf den Vortrag kommt ſehr viel an, wenn des Tonſetzers Schöpfung Gemeingut werden ſoll. Bei Concertantſtücken fordert der Vortrag größere Einſicht des Ganzen, Gefühl für gehöriges Maß und Selbſtverläugnung, denn der Einzelne glänzt da nur meiſtens auf Koſten des Ganzen. Jedoch auch hier, ſo wie bei dem Vortrage der Soloſtücke iſt weiſe Sparſamkeit in Anwendung der Kraft nicht genug zu empfehlen. In Hinſicht auf den Vortrag im Orcheſter, iſt richtiger Takt, Auffaſſung des Ganzen, Reinheit der Intonation, Unterordnung des Einzelnen, wenn es das Ganze fordert, Herausheben des Bedeutenden, Vermeidung aller Willkür, aller Verzierungen, beſonders in Begleitungsſtimmen, Anſchmiegen des Einen an den Andern, woraus die Biegſamkeit des Orcheſters hervorgeht, überaus nothwendig.

Vorzeichnung (Muſ.). Die Kreuze oder die Be, die durch die Tonart, in welche das Tonſtück geſetzt iſt, bedingt ſind, und dem Schlüſſel ſowohl im Anfange des Muſikſtückes beigeſetzt, als auch bei jeder Notenzeile wiederholt werden. Indeſſen ſollte man billig den Schlüſſel ſelbſt und die Taktart, ſo wie die Zeitmaßbezeichnung dazu nehmen, da ſie zuſammen erſt die Vorzeichnung ausmachen, nach welcher ſich bei dem Vortrage zu richten iſt.

W.

Wachsmalerei, Enkauſtik, von ἐγκαίω oder ἐγκάω, ich brenne ein, im eigentlichen Sinne die Kunſt des Malens mittelſt ſolcher Farben, bei welchen das Pigment, der Farbeſtoff, mit Wachs verbunden, der Art vorgerichtet iſt, daß mit demſelben gemalt werden könne. Ueber die Abſtammung des Wortes Enkauſtik ſowohl, als über den Betrieb dieſer Kunſt ſind die Meinungen bis zur Stunde ſo mannigfaltig als getheilt. Sicher aber iſt anzunehmen, die Kenntniß der Wachsmalerei ſei den Griechen nicht nur vollkommen eigen geweſen, ſondern habe in jenen Zeiten einen höhern Punct erreicht, welcher den ſpätern und ſelbſt unſern Tagen fremd geblieben iſt. Plinius ſpricht von dieſer Kunſt, und ſchreibt die Erfindung derſelben dem Ariſtides, die Vervollkommnung dem Praxiteles zu; er gibt zweierlei ſchon vor ihm beſtandene verſchiedene Arten der Wachsmalerei an, uud ſagt weiter noch von einer dritten Verfahrungsweiſe. Die beiden erſtern Arten beſtanden darin, mit Wachsfarben, d. i. mit Pigmenten, welche mit Wachs vermiſcht waren, Gebilde herzuſtellen, oder auf Elfenbein, welches mit einem farbigen Wachsüberzuge vorgerichtet war, mittelſt warm gemachter Griffel aus Eiſen, Keſtron genannt, zu zeichnen und zu ſchreiben. Dieß gab die Initiative zur Wachsmalerei. Die dritte Art beſtand darin, mittelſt Farben, die mit dem Wachſe verbunden waren, zu malen. Die Ausführung geſchah durch den Pinſel, deſſen Erfindung ſchon da geweſen ſeyn muß. Der Farbenauftrag wurde auf warmem Wege bewirkt, und dieſe Art von Malerei häufig bei den Schiffen in Anwendung gebracht. Weder die Sonne, noch das Salz der See und die Wirkungen der Winde ſollen dieſer Technik Nachtheile zu bringen im Stande geweſen ſeyn. Das mit Farbeſtoffen verbundene Wachs wurde eläodoriſches genannt. Dieſes, ſo wie die Alten es gebrauchten, wieder herzuſtellen, bildete das Streben und die ſelbſt geſchaffene Aufgabe neuerer Zeiten und unſerer Tage Die letzte Spur der Wachsmalerei findet ſich in den, im ſechsten Jahrhunderte unter Kaiſer Juſtinian geſammelten und bekannt gemachten Pandecten. Dort wird von den Geräthſchaften geſprochen, die einem Künſtler zum Betrieb der Wachsmalerei angehört haben. Seit dieſem Zeitpuncte hielt man die Kunſt der Enkauſtik der Alten für verloren. In wiefern dieß gegründet ſei, oder welchen Standpunct des Betriebes die ſpäteren und neueſten Verſuche zu jenem der Griechen einnehmen, iſt bis zur Zeit noch nicht erörtert. Lucas Cranach's enkauſtiſches Gemälde im ſechzehnten Jahrhunderte, Martin Luther darſtellend, dann Daniel Neuberger's zu Augsburg Leiſtungen liefern Beweiſe, daß man auch vormals ſich um die Technik dieſes Zweiges der Malerei bemühte. Dem zuletzt abgewichenen und

unſerem Jahrhunderte aber war es aufbehalten, mit ernſtem Streben und raſtloſem Fleiße weitere Schritte in das Innere eines Bereiches zu thun, deſſen Marken nur von einigen und zumal ſchwachen Lichtpuncten erhellt waren. Wir ſehen den Reigen durch Philipp Claudius von Tubieres, Grafen von Caylus eröffnen. Gleichzeitig mit ihm finden wir die Arbeiten Jacob Bachelier's, eines niederländiſchen Malers. Später beſchäftigten ſich damit der Ritter Lorgna aus Verona, und der preußiſche Hofmaler Benjamin Calau, deſſen Arbeiten im Jahre 1772 fallen, als Kunſtleiſtungen aber keine beſondere Höhe erreicht haben. Nach Calau, der ſeinen Verſuchen auch eine techniſche Richtung für Gewerbe gab, verdienen der Baron Taube zu Mannheim und beſonders der Hofrath Reifenſtein, der zu Rom lebte, genannt zu werden. Die bisher Aufgezählten überragt jedoch der Spanier Vincenz Regueno, ein Exjeſuit. Ihm wurde damals zugeſtanden, die drei, den Alten bekannt geweſenen Ausführungsarten der Enkauſtik wieder gefunden zu haben, und nach einer derſelben hat man unter der Aufſicht Reifenſtein's zu Rom, Copien der bekannten Logen von Raphael veranlaßt. In unſerer Zeit iſt es der Profeſſor zu Heidelberg, Jacob Roux geweſen, der in einer kleinen Schrift manche Erfahrungen, Belehrungen und Andeutungen gegeben hat, die dem Ziele näher führen; aber da die Bereitung der Pigmente ſelbſt nicht mitgetheilt wurde, wenig allgemeinen Nutzen fördern. Erſchöpfender als Roux und alle Uebrigen, die dieſen Gegenſtand behandelten, und bei weitem die umfaſſendſten Belehrungen über Wachsmalerei und das dazu Gehörige, gibt Montabert in dem achten Bande ſeines im Jahre 1829 bei Boſſange zu Paris erſchienenen Werkes über Malerei, einer Leiſtung von allgemein anerkanntem Werthe. Nur dürfte es zu weit gegangen ſeyn, im enkauſtiſchen Enthuſiasmus die geſammte Oelmalerei ſtürzen, und ſich — wie Montabert — auf den Ruinen derſelben, durch die Wachsmalerei an die Spitze einer neuen Kunſtepoche ſtellen zu wollen. Dieß ſind die theoretiſchen Ergebniſſe dieſes Kunſtzweiges aus der letztern Zeit, practiſch iſt ſelber zu München unter der Leitung Klenze's zur Ausführung gekommen. Dieſe Verſuche haben jedoch die Unternehmer ſelbſt nicht nach ihrem Wunſche befriedigt. In Wien hat der kaiſerliche Gallerie-Director Peter Krafft in der Hofburg drei Wandgemälde in enkauſtiſcher Technik vollführt, die dieſes Meiſters würdig, vom herrlichſten Effecte ſind. Die längſt ausgeſprochene Meinung ſoll ſich endlich begründen, daß die Wachsmalerei es vorzugsweiſe ſei, durch welche — wegen ihrer Haltbarkeit — jene Momente der Geſchichte für die Nachwelt bildlich feſtgeſtellt werden ſollen, welche die Gegenwart kommenden Zeiten in unverändert bleibender Weiſe aufbewahrt wiſſen will. Die Enkauſtik wird als die unter den andern Malerkünſten für dieſen

Zweck am meiſten geeignete Technik ſich bewähren, wenn nur erſt die Sicherheit ihrer Fortdauer hinſichtlich des Colorites erprobt ſeyn wird. Künftige Tage werden in dieſer Beziehung über die Schöpfungen unſerer Zeit urtheilen können. Jenes Fortbeſtehen des Colorits — das wir bei den enkauſtiſch ausgeführten Bilderwerken Herculanums bewundern, iſt es, das der Ziel= und Strebepunkt aller früheren Mühewaltungen war, und muthmaßlich noch ſeyn wird. Als augenfälliger Vorzug der enkauſtiſchen Technik zeigt ſich in den in dieſer Weiſe ausgeführten Gemälden eine ſchimmernde Klarheit und jene erfolgreiche Durchſichtigkeit der Unter= und Uebermalung, welche zur kräftigen Geſtaltung eines tüchtigen Ganzen ſo weſentlich beitragen. In weiterer Bedeutung iſt das Wort: Enkauſtik, von den Alten auch für das Bemalen und Farbeneinbrennen bei irdenen Gefäßen gebraucht worden, ſo wie in neuerer und neueſter Zeit Malereien auf Porzellan und Glas, ebenfalls mit dem Namen: enkauſtiſcher, d. i. eingebrannter und zwar mit vollerem Rechte als bei der Malerei mit Wachsfarben, bezeichnet erſcheinen, wo außer einem manchmal warmen Farbenauftrage, nie ein wirkliches Einbrennen Statt hatte.

Wahrheit, im äſthetiſchen Sinne, iſt von der wiſſenſchaftlichen Wahrheit ganz verſchieden, ſie braucht, ſagt Bürger, weiter nichts zu ſeyn, als eine formale und materiale Wahrſcheinlichkeit, bezogen nicht auf das Erkenntniß=, ſondern auf das Gefühlsvermögen. Dazu iſt hinreichend, daß eine Darſtellung des Gegenſtandes, oder einer Begebenheit, oder einer Vorſtellungsart vor der ſinnlichen und imaginativen Anſchauung ohne Ungereimtheit zuſammenſtimme, und mit den offenbaren, ſowohl reinen allgemeinen, als den beſondern zufällig erſcheinenden empiriſchen Denkgeſetzen nicht im Widerſpruche ſtehe. Der Künſtler ſoll darnach ſtreben, in der Darſtellung wahr zu ſeyn, wie die Natur, aber nach den Geſetzen der Kunſt. Eben weil die Kunſt ſich aller Mittel der Täuſchung bedient, muß ſie nach Wahrheit ringen, d. h. künſtlich ſeyn, aber natürlich ſcheinen. Dieß iſt die große Aufgabe des Künſtlers, denn nichts iſt ſchwerer zu vereinigen, als natürlich zu ſeyn, indem man das Gemeine vermeidet; es iſt der Triumph der Kunſt, nicht gemein und doch natürlich, natürlich und nicht gemein zu ſcheinen. Der Künſtler ohne Talent wird gemein, wenn er natürlich ſeyn, und unnatürlich, wenn er ſich über das Gemeine erheben will. Die Naturwahrheit iſt unerläßlich, wo man unterrichten will, die Kunſtwahrheit zur Erreichung der äſthetiſchen Wirkſamkeit, daher darf der Künſtler die Naturwahrheit opfern, wo ſie ihm ſtörend entgegen tritt, nie die Kunſtwahrheit, daher muß das Wahre, nämlich der Schein der Wahrheit, ſelbſt in der Fabel herrſchen, wie ſchon Boileau geſagt, und Eberhard bemerkt richtig, daß die

bildende Kunſt ſowohl als die dramatiſche der Kunſtwahrheit bedarf, nicht allein zu der Täuſchung durch den Schein, ſondern auch zu dem Intereſſe. Denn die Malerei ſoll nicht wirkliche Körper darſtellen, ſondern bloß ſolche Figuren, die Körper ſcheinen, die Statuen ſollen ſich nicht wirklich bewegen, ſondern nur ſich zu bewegen ſcheinen. Naturwahrheit von dieſen Künſten fordern, hieße ſie unmöglich machen. Aber ohne die Wahrheit, ohne welche auch die Körper in der Natur dem Geſichte nicht als Körper erſcheinen würden, kann ein Gemälde nicht ſeyn; vergl. Idealiſiren.

Waldflöte oder Waldpfeife, offene Flötenſtimme der Orgel von vier oder zwei Fuß.

Waldhorn ſ. Horn.

Walm (Bauk.), der die Seiten eines Gebäudes verbindende ſchmale Dachtheil.

Walmgewölbe, ſo viel wie Kreuzgewölbe; ſ. d.

Walze (Muſ.), der hölzerne Cylinder in den Drehorgeln und Spieluhren, auf welchem die Stücke, die das Inſtrument ſpielt, mit Stiften von Draht aufgetragen ſind.

Walzer (Muſ. u. Tanzk.), ein bekannter Nationaltanz der Deutſchen, von welchen ihn die übrigen Nationen angenommen haben. Die Melodie hatte urſprünglich zwei Repriſen, jede zu acht Takten, und ein eben ſo langes und abgetheiltes Trio. Jetzt verfährt man in dieſer Hinſicht willkürlicher, ſchreibt jedoch ſelten Repriſen, die mehr als ſechzehn Takte haben. Man ſetzt ſie meiſtens in den $\frac{3}{4}$, zuweilen auch in den $\frac{3}{8}$ Takt.

Wandſäule (Bauk.), eine mit einem Theile ihrer Stärke in der Wand, daher nicht freiſtehende, Säule.

Waſſerorgel, eine alte Gattung der Orgel, bei welcher das Waſſer den Druck der Luft beförderte.

Waſſermalerei, richtiger Waſſerfarbenmalerei, wahrſcheinlich die älteſte Art und Weiſe, welche bloß in der einfachen Vermiſchung der Farben beſtand, die aus einigen colorirten, mit Waſſer vermengten Erdarten zuſammengeſetzt waren. In der Folge nahm man zur größern Haltbarkeit der Farben Leimwaſſer und Gummi. Mit durchſichtigen Farben iſt ſie Aquarell-, mit Deckfarben Gouache-Malerei (ſ. d.); oft werden beide Arten verbunden, die Untermalung geſchieht nämlich mit Deck-, die Laſirung mit durchſichtigen Farben. Dieſe Gattung Malerei iſt vorzüglich für Landſchaften, für Skizzen zu großen Compoſitionen und Theaterdecorationen geeignet, ſie hat mit der Frescomalerei die gleiche Eigenſchaft, daß die Farben ſpäter heller erſcheinen, als beim erſten Auftrage, hat aber nur kurze Dauer. Kleine Gemälde in Waſſerfarben nennt man Miniatur; ſ. d.

Weich (Mal.) heißt ein Gemälde, wenn die Contouren in Farben ſanft verſchmolzen ſind, was, wie z. B. bei den Genien Alba-

ni's, ſehr lobenswürdig iſt; doch darf es nicht auf Koſten der Kraft geſchehen, nicht in Charakterloſigkeit ausarten. — (Muſik.) Weicher Dreiklang, weiche Tonart; ſ. Moll, Dreiklang und Tonart.

Weiß (Mal.), als Farbenkörper der hellſte, geht gemiſcht in alle Farben über; man bringt es durch Kreide, Zink und Bleiweiß hervor; ſymboliſch die Farbe der Reinheit und Unſchuld.

Wellenlinie (Graphik), eine ſchlangenartige, mit Erhöhung und Vertiefung abwechſelnde, wellenförmige Linie, nach Hogarth die Schönheitslinie, weil ſie in gemäßigter Bewegung erſcheint, in einer Art von Rhythmus, nämlich in der Erhöhung und Vertiefung, als Hebung und Senkung, Abwechslung, Schatten und Licht bietet, was bei der geraden Linie nicht der Fall iſt; dagegen nahmen die Alten die Kreislinie für die Schönheitslinie, weil in dieſer der Schöpfer der Natur die himmliſchen Sphären bewege.

Wendeltreppe (Bauk.), eine Treppe, deren Stufen ſich rund um eine Spindelſäule in einer Schneckenlinie winden.

Wiederholungszeichen (Muſik) ſind zwei ſenkrechte Striche, welche über das Linienſyſtem gezogen ſind, und oben ſo wie unten kleine transverſale Strichelchen, ſo wie auf jeder Seite zwei Puncte haben. Die Richtung dieſer kleinen Striche, ſo wie die Stellung der Puncte beſtimmt, ob beide oder nur eine Repriſe wiederholt werden müſſen. Ueber die zweite Gattung der Wiederholungszeichen ſ. Dal segno.

Wiederſchein (Mal.), die Zurückſtrahlung des Lichtes, wodurch ein dunkler Körper Beleuchtung erhält, die Geſetze und Beſtimmungen der Lichtzurückſtrahlung, anders bei glatten und durchſichtigen, anders bei rauhen und undurchſichtigen Körpern, gehört, wie die Theorie des Lichtes überhaupt, in das Gebiet der Optik und Katoptrik; hier iſt nur zu bemerken, daß ein Wiederſchein in einem Gemälde nicht als ein die ganze Scene erhellendes Hauptlicht, ſondern nur als ein von einem Lichte ausgehendes, zurückgeworfenes, daher abgedämpftes Licht zu behandeln iſt; eigentlich bildet jeder helle Körper ſeinen Wiederſchein, und iſt dieſer, der Natur gemäß, nur als ein zweites Licht zu betrachten. Der Maler hat hauptſächlich die dunklen Stellen des Gemäldes durch Wiederſcheine zu beleben, was er durch Anbringung von hellen Farben, beſonders der weißen; durch die Entfernung oder Näherung, und durch gerade oder ſchiefe Einfallswinkel nach Belieben ſtärker oder ſchwächer bewirken kann. Eine beſondere Art des Wiederſcheins iſt die Abbildung einiger Gegenſtände im Waſſer, vorzüglich bei Landſchaften, von angenehmer Wirkung. Für den Maler, der weder nach der Natur arbeitet, noch mit den Regeln

der Katoptrik ſehr vertraut iſt, gibt Laireſſe folgendes mechaniſche Mittel an: Man ſetzt auf einen Tiſch, der die Fläche der zu malenden Landſchaft vorſtellt, ein Becken voll Waſſer, und hinter demſelben in der verhältnißmäßigen Höhe und Entfernung werden kleine Bilder von Bäumen, Gebäuden u. dgl., die man zu malen hat, hingeſetzt. Sieht alsdann der Maler von dem eigentlichen Orte des Auges gegen das Waſſerbecken, ſo kann er erfahren, was und wie viel von den Gegenſtänden durch den Wiederſchein ſichtbar wird. Das wiederſcheinende Bild iſt um ſo viel heller, je weniger Licht auf das Waſſer fällt, und um ſo viel dunkler, je heller dies Waſſer erleuchtet wird. Auf Waſſer, das ganz im Dunklen ſteht, ſind die wiederſcheinenden Bilder beinahe ſo hell, als die Urbilder ſelbſt.

Wiederſchlag ſ. Fuge.

Windharfe ſ. Aeolsharfe.

Windkaſten, Windlade ſ. Orgel.

Wirbel (Muſ.), 1) Theile eines Saiteninſtrumentes, die mit kleinen Löchern verſehen ſind, durch welche man die Saiten zieht, die dann durch das Drehen der Wirbel geſpannt und geſtimmt werden; 2) die Schlägel der Pauken und Trommeln; 3) eine Schlagmanier auf dieſen beiden Inſtrumenten, bei welchen durch das ſchnelle Abwechſeln der beiden Schlägel die Trommel oder Pauke, wie die Violinen beim Tremolando, forttönend erhalten werden.

Witz (Aeſth.), urſprünglich von Wiſſen, daher in manchen Zuſammenſetzungen für Verſtand überhaupt, wie in Mutterwitz oder Schulwitz, iſt das Seelenvermögen, die feinſten Uebereinſtimmungen und Abweichungen, oder wie es in den Lehrbüchern gewöhnlich heißt, die Aehnlichkeiten und Verſchiedenheiten der Dinge zu erkennen. Am einfachſten iſt der Witz als die Fähigkeit zu charakteriſiren, Lächerlichkeiten aufzufinden und ſie ſcherzhaft überraſchend abzuſpiegeln; wie denn überhaupt die Definition der Auffindung von Aehnlichkeiten wohl, nach Weiße, ein Moment des Witzes ausmacht, keineswegs aber ausreicht, die abſolut geiſtige Lebendigkeit des Begriffes zu erklären. Allerdings nämlich kann man eine Aehnlichkeit nennen die Beziehung, welche zwiſchen zwei Beſtimmungen obwalten muß, von welchen die eine als Ergänzung oder Grund der andern in dem Sinne erſcheinen ſoll, wie der Begriff, der in der komiſchen Erſcheinung verfehlt wird, für die Ergänzung dieſer Erſcheinung gilt. In Wahrheit aber iſt es eine ſolche Aehnlichkeit, die in der nämlichen Hinſicht in welcher ſie Aehnlichkeit, zugleich Verſchiedenheit oder Gegenſatz iſt, eine geiſtige Polarität, welcher polariſche Gegenſatz die witzige Antitheſe beſeelt. Einige haben die Sphäre des Witzes blos auf die Entdeckung der Aehnlichkeiten eingeſchränkt, die Ent-

deckung der Verſchiedenheiten dem Scharfſinne zugetheilt, was aber nicht grundhältig iſt, denn es gibt oft Aehnlichkeiten, die, wie z. B. der mathematiſche Lehrſatz des Pythagoras, nicht durch Witz, ſondern durch Scharfſinn aufgefunden werden. Hingegen manche Verſchiedenheiten, z B. Antitheſen, durchaus ein Product des Witzes ſind. Sowohl der Witz als der Scharfſinn haben es mit der Entdeckung des Aehnlichen und Uebereinſtimmenden an dem ſonſt Unähnlichen oder Verſchiedenen, als auch mit der Wahrnehmung der Verſchiedenheiten ſonſt ähnlicher Dinge zu thun, nur ſind die Gebiete ihrer Thätigkeit verſchieden. Der Witz äußert ſich im Gebiete des Empiriſchen, Concreten und Sinnlichen; der Scharfſinn im Gebiete der Speculation mit Gegenſtänden des höhern, abſtracten Denkens, und Jean Paul hat nicht Unrecht, wenn er den Witz den ſinnlichen Scharfſinn, und den Scharfſinn den abſtracten Witz nennt. Der Scharfſinn unterſcheidet auch feiner und ſchärfer, wie ſchon ſein Name anzeigt, während der Witz zwar auch Aeußerung des Verſtandes, doch immer ſpielend, iſt. Er ſucht nur die Verknüpfungen der Einbildungen auf, die doch nur zufällig ſind, und daher zunächſt zu einem ernſthafteren Zwecke (der Erkenntniß der Wahrheit) nichts beitragen können. Er verknüpft die Vorſtellungen bloß zur Beluſtigung des Verſtandes, der angenehm überraſcht wird, wenn er in dieſen Spielen des Witzes gleichſam zufälliger Weiſe Wahrheit findet. In Rückſicht der Objecte tritt nach Jean Paul ein dreifacher Unterſchied ein: Der Witz, aber nur im engern Sinne, findet das Verhältniß der Aehnlichkeit, d. h. theilweiſe Gleichheit, unter größere Ungleichheit verſteckt; der Scharfſinn findet das Verhältniß der Unähnlichkeit, d. h. theilweiſe Ungleichheit, unter größere Gleichheit verborgen; der Tiefſinn findet, trotz allem Scheine, gänzliche Gleichheit. Gänzliche Ungleichheit iſt ein Widerſpruch und alſo undenkbar. Ueberraſchung, welche man ſonſt noch als Zeichen und Geſchenk des Witzes annimmt, unterſcheidet deſſen Schaffen wenig von dem Schaffen anderer Kräfte, des Scharf- oder Tiefſinns, der Fantaſie ꝛc., jede überraſcht durch das ihrige, der Witz noch mehr durch ſeines, weil ſeine bunten Flügelzwerge leichter und ſchneller vor das Auge ſpringen. Wenn einer der neueſten Kunſtlehrer behauptet: das erfundene Lächerliche gehört dem Witze, das aufgedeckte Lächerliche dem Scharfſinne, ſo iſt dieſe Unterſcheidung ſo unbeſtimmt als unrichtig, da Beides Beiden zukömmt. Zum Witze wird 1) eine lebhafte und reiche Einbildungskraft erfordert, welche ſtets einen großen Ueberfluß klarer Vorſtellungen enthält, und immer neue liefert; 2) ein gewiſſer Grad des Verſtandes, um die verſteckten Aehnlichkeiten oder Verſchiedenheiten ans Licht zu bringen. Der Witz heißt natürlich und leicht, wenn er von Jedermann leicht bemerkt werden kann, ſo bald er dargeſtellt wird,

im Gegentheile erkünſtelt und ſchwer; ächt oder unächt, je nachdem er zugleich die Urtheilskraft befriedigt oder nicht; ernſthaft oder ſpielend, je nachdem er wichtige Wahrheiten zu denken veranlaßt, oder ein bloßes Spiel der Einbildungen iſt; ſcharfſinnig oder ſchal, je nachdem viel oder wenig Kraft dazu gehörte, ihn zu entdecken; reif oder unreif, je nachdem er die Prüfung der Urtheilskraft und des Geſchmackes aushält oder nicht; blühend oder matt, je nachdem er viel Nebenvorſtellungen veranlaßt oder nicht. Schreiber nennt den Witz ein Tagthierchen, dem nur ein kurzes Daſeyn vergönnt ward, aber es lebt immer wieder auf für Die, welche es noch nie geſehen hatten, darum kann man einen witzigen Einfall kaum zweimal anhören, und höchſtens einmal belachen, daher iſt ihm Kürze unerläßlich, wie das Epigramm beweiſt, manches erſcheint ſogar nur witzig, weil es kurz iſt, und Schlegel bezeichnet ihn mit Recht als fragmentariſche Genialität; denn er muß ſchnell, ſchlagend ſeyn, zünden wie der Blitz; ſ. Bon mot. Er muß zwanglos entſtehen, ſich ſelbſt machen, nicht gemacht werden; dann darf er nicht im Ueberfluſſe ſich ergießen, muß Ruhepuncte gönnen, ſonſt wird er leicht ermüdend, auch nicht bei erhabenen oder tragiſchen Gegenſtänden erſcheinen. Wenn Jean Paul eher ein Uebermaß als einen Mangel will paſſiren laſſen, iſt es nur, um ſich ſelbſt zu vertheidigen. Der Humor iſt durch ſeine eigenthümliche Verſchmelzung der Rührung mit der Komik weſentlich vom Witze unterſchieden, und es iſt unrichtig, wenn hie und da Kunſtlehrer, wie z. B. Schreiber, das Humoriſtiſche als eine Unterart des Witzigen aufführten; der wahre Humor bewegt ſich in höherer Sphäre und der Witz dient ihm nur als Mittel; vergl. Humor. Man hat verſchiedene Eintheilungen des Witzes zu machen verſucht. Jean Paul theilte ihn in den bildlichen und unbildlichen oder Reflexionswitz, dieſer iſt Product des Verſtandes, hierher gehören Lakonismen, überhaupt die durch Sprachkürze herbeigeführten, oft ſo pikanten Ausſprüche, auch die antithetiſche Manier gehört hierher; jener, der bildliche Witz, iſt die Geburt der Fantaſie, er regiert durch Tropen, den Körper beſeelend oder den Geiſt verkörpernd. Fichte theilt ihn in den directen oder poſitiven und in den indirecten oder negativen Witz; den poſitiven erklärt er als die ergreifende Darſtellung einer aufgegebenen Idee in ihrer abſoluten Einheit, in einen einzigen Lichtſtrahl; wird aber die Wahrheit indirect bewieſen, dadurch, daß man die Thorheit und Verkehrtheit ihres Gegentheiles zeigt, ſo iſt dieß der indirecte, und in der Beziehung auf die Idee negative Witz, der bei denen, die ihn faſſen, Lachen erregt; es iſt der Witz als Quelle des Lächerlichen; denn die Verkehrtheit in ihrer unmittelbaren Anſchauung iſt lächerlich. In der erſten Geſtalt iſt er der wunderbare Leiter des Lichtes in der Geiſterwelt, durch welchen die Weisheit von dem

einen Puncte, in welchem ſie zuerſt aufgiug, ſich verbreitet zu den übrigen Puncten, und ſie ergreift. In der zweiten Geſtalt iſt er der rächende Blitzſtrahl der Idee, der jede Thorheit, ſelbſt in der Mitte ihrer Befreundeten, ſicher trifft und zu Boden wirft; aber, fährt er fort, um ſelbſt dieſen Witz in ſeiner zweiten Bedeutung zu beſitzen, in der Geſtalt des Spottes und als Lachen erregend, nach welchem das Zeitalter haſcht, und das Verkehrte in ſeiner Anſchaulichkeit frei zu handhaben und hinzuſtellen, muß man nicht ſelbſt verkehrt ſeyn. Sie haben keinen Witz, wohl aber hat ſehr oft und größtentheils, wenn ſie nach ihrer Weiſe ſehr witzig ſind, der Witz ſie: d. h. ſie ſtellen ſodann an ihren eigenen Perſonen, ohne das mindeſte Arge dabei zu ahnen, dem verſtändigen Zuſchauer die Thorheit und Verkehrtheit in der höchſten Anſchaulichkeit dar. Faſt ſollte man meinen, der edle Fichte, der dieß vor mehr als einem Viertel-Jahrhundert ſchrieb, portraitire unſere Zeit. Andere rubricirten den Witz in Wort- und Sachwitz, oder Sach- und Formwitz. Das Wortſpiel und der Wortwitz iſt eine bloß untergeordnete Figur des Witzes, die Benützung ähnlichen Klanges bei verſchiedener Bedeutung, wo man nämlich zum Behufe eines ſchlagenden Gedankens gleich oder ähnlich lautende Wörter verſchiedenen Sinnes zuſammenſtellt, was natürlich drollige Wirkungen hervorbringt; als Beiſpiel mag die Kapuzinerpredigt in Wallenſteins Lager gelten, aus Pater Abraham a Sancta Clara's Schriften entlehnt; ſparſam gebraucht iſt dieſe Witzart von Effect, die Afterhumoriſten unſerer Zeit überhäufen uns aber mit bei den Haaren herbeigezerrten Wortſpielen, und werden durch Ueberſättigung widrig. Da dieſe Witzform in der Sprache ſelbſt liegt, ſehr wohlfeil zu haben, iſt es oft allerdings ein größeres Verdienſt, dieſe Worthaſchereien zu vermeiden als hervorzubringen. Der Sachwitz braucht nach dem oben Geſagten keine weitere Erläuterung. Es iſt der Witz der Gedanken, der zwar durch Worte hervorgebracht, aber nicht im Worte beruht; denn muß ſich der Witz zwar immer im Worte zeigen, kann er ſich nicht in Handlungen ausſprechen, was dann Narrheit wäre, ſo müſſen die Worte ihm, er nicht den Worten dienen.

Witzeln, tadelnde Bedeutung von witzig ſeyn, ſo viel wie auf geſuchte kleinliche Weiſe nach Witz jagen, am unrechten Orte, ohne Kraft und Höhe. Die Wuth witzig zu ſeyn, graſſirt ſeit Voltaire und Jean Paul mehr als je, und verdiente dieſe unleidliche, endemiſch gewordene Witzomanie die Geißel des ächten Witzes.

Wohlgefallen ſ. Intereſſe.

Wohllaut, Wohlklang ſ. Euphonie und Numerus.

Wohlredenheit (Rhet.), ein geringerer Grad von Beredſamkeit, beſteht in der allgemeinen Fertigkeit ſich in gewöhnlichen Fällen würdig und zweckmäßig auszudrücken.

Wölben (Bauk.), bogenförmige, runde Geſtalt geben, gewöhnlich bei der Decke eines Zimmers, die meiſt aus Steinen, ſeltener aus Holz verfertigt wird.

Wortfuß. Jeder Vers, mit Ausnahme des Pyrhychius, Tribrachis und Proceleusmaticus, läßt ſich durch ein Wort darſtellen, oder auch durch mehre, dem Sinn und Ton nach verbundene Wörter; z. B.:

— ◡ — ◡
heiter, hört es.

Wie verſchieden daher die Eintheilung nach Versfüßen von der Eintheilung nach Wortfüßen iſt, ſ. Scanſion; je verſchiedener beide ſind, deſto wohlklingender iſt der Vers.

Worträthſel (Poetik) ſ. Räthſel.

Wortſpiel ſ. Witz.

Würde (Aeſth.), bezeichnet *Schiller* als den Ausdruck einer erhabenen Geſinnung, als den Ausdruck der Geiſtesfreiheit und zwar derjenigen Freiheit, welche in der Beherrſchung der Triebe durch moraliſche Kraft beſteht, ſie bezieht ſich nach ihm auf die *Form* und nicht auf den *Inhalt* des Affectes; daher ſagt er, kann es geſchehen, daß oft dem Inhalt nach lobenswürdige Affecte, wenn der Menſch ſich ihnen blindlings überläßt, aus Mangel der Würde, ins Gemeine und Niedrige fallen; daß hingegen nicht ſelten verwerfliche Affecte ſich ſogar dem Erhabenen nähern, ſobald ſie nur in ihrer Form Herrſchaft des Geiſtes über ſeine Empfindungen zeigen; — ſie liegt nach ihm in der Beherrſchung der unwillkürlichen Bewegungen, in dem Uebergewicht einer moraliſchen Kraft über das Sinnliche, und wird daher im Leiden (Pathos), gefordert und gezeigt; denn im Leiden offenbart ſich die Freiheit des Geiſtes. Im weitern Sinne nicht bloß auf das Menſchlich-Geiſtige, ſondern auch als Stileigenſchaft auf Reden und auf Erzeugniſſe anderer ſchönen Künſte angewendet, nennt man würdig, was Angemeſſenheit mit einem ernſten Zwecke verbindet, im reinen Ausdrucke gehalten iſt.

Würfel (Bauk.), ein in ſechs gleiche Quadrate eingeſchloſſener Körper, der mittlere Theil eines Säulenſtuhles oder Poſtamentes, weil er gemeiniglich die Geſtalt eines Würfels hat; ſ. Säulenſtuhl, Säule.

Wulſt (Bauk.), ein architectoniſches, nach einem umwärts laufenden Viertelskreis gebrauchtes Glied, deſſen Ausladung gewöhnlich $^2/_3$ der Höhe entnommen iſt.

Wunderbar (Aeſth.) iſt das für unſere Erfahrungsbegriffe Unerklärbare, das Uebernatürliche im engern Sinne; das *äſthetiſch Wunderbare*, iſt aber nicht immer das den Naturgeſetzen Widerſtreitende, Wunder in der engſten Bedeutung, ſondern nur das alſo Erſcheinende, vom Gewöhnlichen Abweichende, uns

durch ſeine Neuheit Ueberraſchende, wobei als Hauptregel gilt, daß ſelbſt in dem Falle die Fantaſie in ihren Dichtungen die Wirklichkeit überſchreitet, ſie dabei nicht zu willkürlich verfahren darf und zwiſchen der idealen Welt, ihren Geſetzen und dem Gange ihrer Begebenheiten immer mit der wirklichen Welt eine unverkennbare Analogie Statt finden, auch Conſequenz herrſchen muß; ſonſt iſt es bloß unwahr, zweck- und bedeutungslos wie bei den Ammenmährcheu für Kinder. Im Indiſchen, ſagt Hegel, iſt alles Wunder und deßhalb nichts wunderbar. Auf einem Boden, wo der vollſtändige Zuſammenhang ſtets unterbrochen, wo Alles von ſeinem Platze geriſſen und verrückt iſt, kann kein Wunder auftreten; denn das Wunderbare ſetzt die verſtändige Folge, wie das gewöhnliche, klare Bewußtſeyn voraus, das nun erſt eine durch höhere Macht bewirkte Unterbrechung dieſes gewohnten Zuſammenhanges Wunder nennt. Die Neigung zum Wunderbaren ruht, als Gemüths- und Sinnenſchwelgerei, die ſich gern von den irdiſchen Feſſeln loswindet, allerdings in der menſchlichen Bruſt, und ſteht als innere Spannung bei der Wahrnehmung von Neuem und Unerwartetem, Staunen Erregenden, mit dem Erhabenen und Furchtbaren in Verwandtſchaft; die romantiſche Poeſie, mit ihrem Grundtypus, einer Verbindung von Glauben, Liebe und Ehre, hat von dem Wunderbaren als äſthetiſches Hilfsmittel den glücklichſten Gebrauch gemacht, ſo hauptſächlich das romantiſche Epos und die romantiſche Tragödie. Wieland's Oberon, Schiller's Jungfrau von Orleans mögen hier als Beiſpiele gelten; ferner waltet der Zauber des Wunderbaren in Mährchen, in der Legende, in Balladen und Romanzen, hauptſächlich aber in der Oper; ſ. d.

X.

Xenien (von ξενιον, Gaſtgeſchenk), urſprünglich Küchengeſchenke, bei den Alten den Gäſten beim Abſchiede gereicht, benützt von Martial als Titel ſeiner beißenden Sinngedichte, die er ſeinen Freunden weihte, dann von Goethe und Schiller im Muſenalmanache 1797 als Ueberſchrift ihrer geharniſchten Diſtichen, daher gewöhnlich für kleine Stachelgedichte in Diſtichenform.

Xenorphika (Muſ.). Die Taſtengeige, ein von Röllig erfundenes Inſtrument, halb Clavier, halb Violine, ein muſikaliſcher Hermaphrodit.

Xylographie (griech.), Holzſchneidekunſt; ſ. d.

Z.

Zählen der Pauſen (Muſ.) iſt jedem practiſchen Muſiker, beſonders den Orcheſterſpielern, des richtigen Einfallens wegen,

überaus wichtig und unentbehrlich. Am beſten zählt man die Pauſen mit den zehn Fingern der beiden Hände, indem man ſich nur die Zehner der Zahlen merkt.

Zanni ſ. italieniſches Volkstheater.

Zapfen (Bauk.), ſowohl der ſchwächere Abſatz am Ende eines Bauholzes zur Verbindung, als auch die als Zierath unter den Triglyphen des doriſchen Gebälkes angebrachten Tropfen.

Zarne (Bauk.), jede Einfaſſung. — (Muſik). Seitenwand der Saiteninſtrumente.

Zeichnungskunſt iſt die Kunſt, die Geſtalt wirklicher oder imaginärer Gegenſtände durch Linien auf einer Fläche darzuſtellen. Aelter als die Schreibkunſt, die mehr Abſtraction erfordert, iſt ſie auch älter als alle Maler- und bildende Kunſt, und daher als die erſte Kunſt zu betrachten, welche es wagte, die Natur nachzuahmen. Enthuſiaſten haben ſie ſogar für vorſündfluthlich erkennen wollen, da ein Gebäude, wie die Arche, ohne vorhergegangene Zeichnung unmöglich hätte entſtehen können, jedenfalls iſt ſie die Baſis der Malerei und bildenden Kunſt, ohne welche ſich Wahrheit und Natur der Darſtellung in dieſen Künſten gar nicht denken läßt. Der gute Zeichner wird auch, bis auf einen gewiſſen Grad nämlich, ſicherlich auch ein guter Maler, Bildhauer ꝛc. werden; obſchon auch, um ein treffliches Gemälde hervorzubringen, dem Künſtler wahrer Farbenſinn eben ſo innewohnen muß, wie die Fähigkeit durch Striche, Linien und Punkte naturgetreue Umriſſe hervorzubringen. Uebrigens kann aber auch eine Zeichnung ohne Farben beſtehen, nimmermehr aber eine bloße Zuſammenſetzung von Farben ohne Zeichnung. Darum liegt auch jederzeit in der Form mehr Kraft, als in der Färbung; durch die wichtige Verbindung beider aber gelangt das Gemälde erſt zu ſeiner Vollkommenheit und wird möglichſt vollkommene Naturähnlichkeit hervorgebracht; daher muß auch dem wahren Künſtler beides zugleich wichtig ſeyn. Zur Vollkommenheit einer Zeichnung gehört außer der unentbehrlichen Naturanlage, Richtigkeit, Geſchmack und Uebung. Soll die Zeichnuug Richtigkeit haben, ſo muß jede zur Form des Gegenſtandes gehörige Kleinigkeit ſo entworfen werden, wie ſie ſich dem Auge wirklich darſtellt. Um aber dem Auge wirkſam zu Hilfe zu kommen, es zu öffnen und zu ſtärken, bedarf der Zeichner auch mehrer Hilfswiſſenſchaften, als Optik, Perſpective, Anatomie, deren genaues Studium ihm unentbehrlich iſt, und die ihn auf Manches aufmerkſam machen, was er ſonſt bei dem größten Genie vielleicht unbeachtet laſſen würde. So erinnert ihn die Anatomie z. B. an das Daſeyn gewiſſer Muskeln und Knochen, die unter der Haut ſeines Modells an gewiſſen Stellen faſt unmerklich verborgen liegen, und die ihm manche kleine Erhöhungen und Vertiefungen an den Umriſſen wichtig machen, die er ſonſt wohl

überſehen würde, wodurch unſtreitig die ſtrenge Naturwahrheit verloren ginge, welche jedem Zweige der bildenden Kunſt als erſte und unerläßliche Bedingung zum Grunde liegen muß. Indeſſen iſt es auch eben ſo fehlerhaft, das Studium dieſer Hilfswiſſenſchaften bis zur pedantiſchen Kleinigkeitskrämerei zu treiben, als es ganz zu vernachläßigen, und wir haben der betrübten Beiſpiele nur zu viele, wo, durch das ängſtliche Nachahmen jeder Muskel und jeder Falte der freie Kunſterguß und mit ihm auch der reine Kunſtgenuß verloren geht. Die Zeichnung iſt ferner auch in andern Künſten als Hilfskunſt nöthig, wie in der Bau- und Gartenkunſt. Ihr ſollte demnach mit anfänglicher Hintanſetzung alles Andern, der angehende Künſtler ſich weihen, und ſo früh als möglich ſuchen, ſein Auge an Richtigkeit zu gewöhnen, und ſeine Hand zu üben, dem Auge zu gehorchen. Die Zeichnung muß aber nicht allein Richtigkeit, ſondern Geiſt und Geſchmack haben, damit ſie Intereſſe gewinne, und die Aufmerkſamkeit des Beſchauers reize. Die unentbehrlichſte Eigenſchaft einer guten Zeichnung aber, wie jedes Kunſtwerkes überhaupt, iſt Leben und Wahrheit. Richtigkeit befriedigt, Anmuth und Schönheit gefallen, aber das Leben und der mit möglichſt wenigen Strichen ausgedrückte Charakter jedes Gegenſtandes machen erſt den tiefen Eindruck auf das Gemüth des Beſchauers, und ſichern einem Kunſtwerke bleibenden Werth. Endlich iſt einem Zeichner fortgeſetzte aufmerkſame Uebung unerläßlich. Dieſe geſchieht theils durch Copiren nach der Natur, die richtigſte und unvergänglichſte Schule für den wahren Künſtler. So unentbehrlich und weſentlich das Studiren großer Meiſterwerke iſt, ſo hat ſich doch häufig der Fall ereignet, daß ſelbſt begabte Kunſtjünger durch zu häufiges Copiren derſelben nur eine gewiſſe Manier ſich angeeignet haben, ohne je zur Selbſtändigkeit gelangen zu können, ohne welche Niemand auf den Namen eines Künſtlers Anſpruch machen darf. Was endlich die techniſchen Erforderniſſe beim Zeichnen betrifft, ſo bedient man ſich am gewöhnlichſten des Bleiſtiftes, dann auch der Tuſche mit Pinſel oder Feder, endlich auch gefärbter Kreide oder Paſtelle; ſ. dieſe einzelnen Artikel.

Zeile (Metrik), ſo viel wie Reihe oder Vers; ſ. d.

Zeitmaß (Metrik) ſ. Rhythmus und Quantität. — (Muſik). Bewegung, Tempo iſt der beſtimmte Grad der Geſchwindigkeit, den der Charakter des vorzutragenden Muſikſtückes dem Takte und den Gliedern desſelben gibt. Von der langſamen zur ſchnellen Bewegung ſchreitend, nimmt man in der Tonkunſt fünf verſchiedene Grade oder Modificationen des Zeitmaßes an, welche durch die Benennungen largo, adagio, andante, allegro und presto bezeichnet werden. Dieſe fünf Hauptabtheilungen werden durch Diminutive, Superlative und andere Ausdrücke noch modificirt,

worüber wir auf die einzelnen Artikel verweiſen. Die neuern Tonſetzer fügen auch faſt überall die Beſtimmung des Metronomes bei; ſ. Metronom. Trotz dem bleibt es eine eigene Schwierigkeit das richtige Zeitmaß eines Tonſtückes zu treffen; auch gibt es Tonſtücke, die denn nun freilich keine Meiſterwerke ſind, welche nicht ganz in gleichem Zeitmaße vorgetragen werden können, und wo z. B. der Mittelſatz ein langſameres Tempo verlangt. Bei ältern Tonſtücken muß man ſich hüten, das Tempo zu übertreiben, das gleichwohl ſehr häufig geſchieht. Ein Allegro von Händel, Gluck, ſelbſt von Haydn und Mozart iſt nicht ſo ſchnell zu nehmen, als ein Allegro von Roſſini, Mercadante, Donizetti u. A.

Zerrbild ſ. Caricatur.

Zerſtreute Harmonie, als Gegenſatz zur engen Harmonie, iſt jene, in welcher die Töne, welche den Accord bilden, weiter aus einander liegen, ſo daß hin und wieder einige Tonſtufen des Accordes unausgefüllt bleiben.

Zeugma (griech. Rhet.), die Verbindung, wenn nämlich ein Prädicat zwei Subjecten im verſchiedenen Sinne beigelegt wird; z. B.: Er ſchenkte ihm Gold und Vertrauen; unrichtig iſt es, wenn das Prädicat nur für eines paſſend iſt; z. B.: Er ſtreute Milch und Blumen auf ſein Grab — gehört eigentlich in die Grammatik.

Zinke (Muſ.), nach Einigen der Zinken, eines der älteſten Blasinſtrumente, gegenwärtig ſelten gebraucht, iſt von Holz, hat keinen Schalltrichter, ſechs Tonlöcher für die Finger, ein ſiebentes für den Daumen der linken Hand, eine Länge von nicht ganz zwei Schuh, und wird mittelſt eines Mundſtückes intonirt, das dem der Trompete gleicht. Es gab Zinken von gerader und von gebogener Form. Der Umfang dieſes Inſtrumentes erſtreckt ſich vom kleinen bis zum dreigeſtrichenen a durch alle Töne der chromatiſchen Tonfolge. Es gab auch eine kleinere Gattung der Zinke, nämlich die Quintzinke. Gluck hat ſich dieſes Inſtrumentes in der Alceſte bedient; man benutzte es als Discantinſtrument zu drei oder vier Poſaunen. Der Ton iſt ſtark, kreiſchend, unangenehm, der Anſatz ungemein ſchwierig.

Zinne (Bauk.), der oberſte, mit Einſchnitten oder Schießſcharten verſehene Theil einer Mauer, auch eine ähnliche Einfaſſung des flachen Daches eines Gebäudes; in weiterer Bedeutung der Gipfel, die Spitze.

Zinnober (Mal.), hochrothe Farbe, urſprünglich mineraliſcher Körper aus einer Miſchung von Queckſilber, Kalk und Schwefel. Der beſte iſt derjenige, welcher ſchön roth ausſieht, und bei dem man keine glänzenden metalliſchen Theilchen mehr wahrnehmen kann.

Zither, ein uraltes Saiteninſtrument, das aus einer flachen Reſonanzdecke mit einem Schallloche und einem flachen Boden beſteht, die mittelſt einer ungefähr zwei Zoll hohen Zange verbunden ſind. Es hat einen langen Hals, auf deſſen Griffbrette die Tonabtheilungen mit Meſſingdraht ausgelegt ſind, und iſt mit Drahtſaiten von verſchiedener Stimmung bezogen. Auch auf dieſen armſeligen Tonwerkzeugen gibt es Virtuoſen, deren Geduld und Fleiß wenigſtens Bewunderung verdienen.

Zocke (Bauk.), Grundſtein, ein viereckiger, ganz glatt zugehauener, zur Unterlage einer Reihe von Säulen oder einer Mauer dienender Stein, von welchem ſich ein fortlaufendes Poſtament durch Baſe und Kranz unterſcheidet. Der Aehnlichkeit der Form wegen wird auch der viereckige Stein über einem Geſimſe oder einem Säulengebälke, auf den man bisweilen Statuen oder Vaſen ſetzt, eine Zocke genannt.

Zoographie (von ζωον lebendige Weſen, und γραφειν zeichnen), Thiermalerei; ſ. d.

Zooplaſtik (von demſelben und πλασσειν bilden), die Thierbildkunſt, d. i. die Kunſt, Thiere aus körperlichen, dem Geſichts- und Betaſtungsſinne wahrnehmbaren Maſſen zu bilden; ſ. Plaſtik.

Zueignung ſ. Dedication. Als Ergänzung einiger dort bemerkten Sonderbarkeiten iſt noch hier zuzufügen, daß Arioſto, als er ſeinen Orlando Furioſo dem Cardinal Hypolito d'Eſte zueignete, ſtatt der Belohnung nur das ſonderbare Compliment erhielt: Wo zum Teufel habt ihr alles das Zeug zuſammengerafft? Viele Schriftſteller: Haupt, Weinſchenk, Gotthold, Gerlach, Henſel, Janus, Fludd ꝛc. eigneten ihre Schriften Gott, andere allerlei Engeln zu; die möglichſt kurze Weihung iſt vor dem Bliombe is in zwei Namen: Wielanden, Alxinger.

Zug (Muſ.), eine Vorrichtung bei den Blasinſtrumenten, um die Stimmung derſelben zu erniedern oder zu erhöhen; ſie beſteht bei den Oboen, Flöten und Clarinetten aus einem kleineren oder größeren Cylinder, bei den Hörnern und Trompeten aus der ſogenannten Pompe, einem hufeiſenförmigen Rohre von Meſſing, das herausgezogen oder hineingeſteckt werden kann. Man unterſcheidet auch die Zug- von den Klappenpoſaunen; ſ. Poſaune.

Zugband (Bauk.), ein wagerecht eingemauertes Eiſen, mit einem Loche am äußeren Ende, durch welches ein anderes Eiſen ſenkrecht geſteckt wird, womit es den Zuganker bildet. Das Ganze dient dazu, die Mauer in ihrem ſenkrechten Stande zu erhalten.

Zugſtück (Theat.), ein das Publicum ſtark an-, gleichſam in das Theater hineinziehendes dramatiſches Product, im tadelnden Sinne ein bloß die Sinne, aber nicht den Geiſt, gemeiniglich nur die Theaterkaſſe befriedigendes Stück.

Zunge (Bauk.), eine dünne Mauer in einem Schornſteine, welche darin die verſchiedenen Röhren von einander abſondert, ſ. Feuermauer; — ein Einbau in einem Strom, oder eine Bühne, um das Ufer vor fernerem Abbruche zu ſichern; — ein auf einem Pfahle oder auf einer Pfoſte ſtehender Holzſtreifen, der in einen andern Pfahl oder Pfoſte eingreift, ſonſt auch ein Spund genannt. — (Muſik). So viel als Zungenſtoß, deſſen man ſich ſowohl im Forte als im Piano bedienen muß, um ein Blasinſtrument, welches es auch ſei, zum Erklingen zu bringen; vergl. Doppelzunge und Orgel.

Zuſammengeſetzte Taktarten ſ. Taktarten.

Zweichörig ſ. Chor, zweifüßige Verſe ſ. Vers, zweifüßige Reime ſ. Reim.

Zweier (Muſ.), melodiſcher Abſchnitt von zwei Takten, welcher ſich durch einen fühlbaren Ruhepunkt von den übrigen unterſcheidet.

Zweiſchlitz (Bauk.), ein Glied in den doriſchen Frieſen, welches mit zwei Schlitzen oder Vertiefungen verziert iſt.

Zweiunddreißigtheil, eine Notengattung, welche durch Zergliederung eines Sechzehntheiles in zwei gleiche Noten entſteht; 32 ſolcher Noten machen einen Viervierteltakt aus, daher der Name. Der Stiel dieſer Noten iſt dreimal durchſtrichen.

Zweitel oder weiße Note, die halbe Note.

Zweiviertel } Takt ſ. Taktarten.
Zweizweitel }

Zwiſchenakt ſ. Akt und Entreacte.

Zwiſchenharmonie ſ. Fuge.

Zwiſchengeſchoß (Bauk.) ſ. Entreſole.

Zwiſchenſpiel (Poetik) ſ. Intermezzo. — (Muſik). ſ. Interludium.

Zwiſchentiefe (Bauk.) ſ. Metope.

Zwölfachteltakt ſ. Takt.

Anhang.

Zur

Literatur der deutſchen Aeſthetik,

hauptſächlich der ſyſtematiſchen.

Von

Friedrich Wähner.

Eine Geſchichte der Philoſophie, im wiſſenſchaftlichen Geiſte ausgeführt, dürfte im Allgemeinen der Wahrheit zuträglicher ſeyn, als jedes beſondere Syſtem. Soll ein ſolches Unternehmen aber im Großen und Ganzen gelingen, ſo ſetzt es den Fund einer mit ſich ſelbſt übereinſtimmenden Methode voraus, die ohne architektoniſche Einheit und Ordnung etwas Undenkbares bleibt. Man muß alſo doch irgendwie die Form eines Syſtems zum Grunde legen, beſtände jene zuletzt auch bloß in dem Zuſammenhange eines geregelten, kunſtmäßigen Denkens, der ſogenannten Dialektik; man muß wenigſtens eins oder das andere für alle weſentlichen Puncte als Maßſtab des Urtheils im Hintergrunde haben, um den Entwicklungsgang der verſchiedenen Grundanſichten unbefangen und folgerichtig würdigen zu können. Wie wir nun bis jetzt noch keine Geſchichte der Philoſophie haben, die der aufgeſtellten Forderung durchgehends genügte; ſo fehlt uns aus derſelben Urſache ebenfalls eine Geſchichte der Aeſthetik, die ihren Namen durch die That beurkundete. Um ſo mehr hat ein äſthetiſches Lexikon das Recht und die Pflicht, jedem Verſuche der Art zu entſagen, und ſich in den Gränzen des Erreichbaren ein näheres Ziel zu ſetzen. Beiträge zu einer Literatur der deutſchen Aeſthetik, ſo beſcheiden ſie auftreten mögen, würden jedoch dem Bedürfniſſe der Gegenwart allzu unvollkommen entſprechen, wollten ſie ſich ausſchließend auf hiſtoriſche Nachweiſungen beſchränken, das Intereſſe wiſſenſchaftlicher Erörterungen gänzlich beſeitigend. Bedeutende Perioden und Zuſtände mit einigen Strichen zu bezeichnen, die einzelnen Schulen mit ihren Meiſtern, Gehülfen und Nacharbeitern beſonders hervorzuheben, die leitenden Ideen in ihren Uebergängen und Umwandlungen zu verfolgen, oder doch von fern zu berühren, die dunklen, noch unentſchiedenen Gegenſtände der Unterſuchung anzugeben, das Alles gehört unfehlbar, ſo weit es Raum und andere Bedingungen geſtatten, nach Maßgabe der größern oder geringern Wichtigkeit, zum Geſchäfte gegenwärtiger Beiträge. Das hauptſächlichſte Augenmerk iſt auf die ſyſtematiſche Behandlung der Aeſthetik gerichtet, und beſchränkt ſich

aus mehren Gründen auf die Beſtrebungen der Deutſchen. Einmal thut es darin unſer Volk jedem andern zuvor, ſodann wäre es auch in andern Beziehungen unmöglich geweſen, die Aeſthetik des Auslandes bis auf die neueſte Zeit gehörig durchzuführen. Die Bemühungen der Griechen und Römer ſind deßhalb mitbedacht worden, weil ſich daraus zum Theil die deutſche Aeſthetik entwickelt hat, beſonders die Anſichten Platons und des Ariſtoteles noch immer Geltung haben. In der Regel wirken die Aeſthetiker von Profeſſion weniger auf das große Publicum, als einzelne geiſtreiche Schriftſteller, welche die Rüſtung des Syſtems ablegen, und ihre freie Originalität walten laſſen. Eine objective Betrachtung des von ihnen Geleiſteten, wie dieſelbe ihren entſchiedenen Verdienſten gebührt, würde aber hier in ein zu großes Detail führen; die bloße Anführung ihrer wohlbekannten Namen und Schriften hingegen wenig Intereſſe darbieten, da an ſolchen Nomenclaturen kein Mangel iſt. Wenn es von ſelbſt einleuchtet, daß ein äſthetiſches Lexikon nicht die Miene eines kritiſchen Areopagus annehmen darf, ſo iſt es deßwegen doch verpflichtet, gerade, um dem Vorwurfe der Anmaßung zu entgehen, die gefällten Urtheile mehr oder weniger bis auf einen gewiſſen Punct zu motiviren. Der Verfaſſer des äſthetiſchen Lexikons und der literariſche Referent ſind zwei verſchiedene Perſonen; mithin kann es nicht befremden, wenn ihre Anſichten, wo dieſe gelegentlich denſelben Gegenſtand berühren, in einem oder dem andern Betracht abweichen. Rechtfertige ſich jede Meinung, ſo gut ſie kann, durch ſich ſelbſt. Uebrigens macht dieſer Anhang, unter den Einſchränkungen gegebener Verhältniſſe, keine Anſprüche auf Vollſtändigkeit, am wenigſten in Betreff der neueſten Erſcheinungen. Sachkundige Leſer werden erſucht, auf vorſtehende Erklärung eine billige Rückſicht zu nehmen.

* * *

An der Spitze der Aeſthetik ſteht der Grundbegriff des Schönen; er ſollte alle Kronen ihres vielgeſtaltigen Lebens in ſich vereinigen, und iſt bis auf dieſen Tag für jedes Syſtem mehr oder weniger ein Stein des Anſtoßes geblieben. Sogar in bloßen Beiträgen zur Literatur der Aeſthetik ſtellt ſich gleich anfänglich das alte Kreuz hemmend in den Weg, ſo daß es unerläßlich iſt, ſchon beim erſten Schritte einem gewöhnlichen Mißverſtändniſſe vorzubeugen. Man behauptet, und wird nicht müde die Behauptung zu wiederholen, daß die Betrachtung des Schönen im wiſſenſchaftlichen Sinne nicht ſowohl von der Natur, als der Kunſt ausgehe. Verſteht man unter der Betrachtung die volle Klarheit eines durchgebildeten Bewußtſeyns, in ſo fern daſſelbe von einem gegebenen Gegenſtande mit fühlbarer Uebermacht ergriffen und feſtgehalten wird; ſo iſt gegen dieſe, auf ihre natürliche Gränze zurückgebrachte Anſicht nichts einzuwenden, man kann ſie ſich unbedenklich gefallen laſſen. Geht aber die Meinung dahin, als gebe die Natur für die Betrachtung des Schönen urſprünglich weniger aus, als die Kunſt, als genieße der Menſch die Reize der erſtern ſo lange beſinnungslos mit einer Art von dumpfer Indolenz, bis ſie ihm durch eine Vergleichung mit Gegenſtänden der Kunſt merklich und bedeutend werden, ſo iſt der Gedanke grundfalſch, und als ſolcher die Quelle einer argen, theilweiſe noch immer fortdauernden Begriffsverwirrung. Einmal wird der Name Kunſt meiſtens einſeitig auf die bildende allein beſchränkt, und dann iſt ja auch dieſe in dem uranfänglichen, eben deßwegen tief verhüllten Keime ihrer Entwicklung aus

der Naturanſchauung hervorgegangen, und hat unter derer Leitung die erſten wankenden Schritte verſucht. Ohne die Vorherrſchaft der Natur, iſt der Urſprung der bildenden Kunſt und jeder andern ſchlechthin unerklärbar. Auf Koſten der Natur den Einfluß der Kunſt unverhältnißmäßig erheben zu wollen, iſt eine verkehrte Richtung, die mit dem Irrthum zuſammenhangt, als ſei das wahre Schöne ausſchließend in der Kunſt zu ſuchen. Menzel hat in ſeiner Schrift: »die deutſche Literatur,« dieſes Blendwerk mit eben ſo viel Gewandtheit, als Nachdruck vernichtet, iſt aber im Feuereifer des Streites dem Gegenſtande der tiefern Frage zu leicht entſchlüpft. Er ſagt gegen Solger: Die Idee liegt nicht im Geiſte des Künſtlers, ſondern im äußern Gegenſtande oder im Geiſte des Künſtlers nur, in ſo fern ſie im äußern Gegenſtande liegt. Jede Gattung von äußeren Dingen, ſei es in der Natur oder im Leben, trägt ihre Idee in ſich. Der Künſtler kann dieſe Idee nicht in ſich erzeugen, ſondern nur außer ſich erkennen, und die Natur nach der in ihr liegenden Idee copiren. Die ganze Reihenfolge von äſthetiſchen Ideen, welche vermeintlich im Geiſte des Menſchen entſpringen, taugt nichts, iſt ein trockenes Syſtem von Abſtractionen. Ihr muß die lebendige Reihenfolge von Ideen entgegengeſetzt werden, die in den äußern Dingen ſelbſt liegen. — An und für ſich kann ohne Zuthun des menſchlichen Geiſtes keine Idee in einem äußern Dinge liegen, wofern es nicht die angezauberte Fähigkeit beſitzt, ſich in einem ſtillen Monologe ſelbſt zu denken und zu belauſchen. Zuletzt wird bei dieſer ziemlich mechaniſchen Vorſtellungsweiſe hintennach immer heimlich hinzugerechnet, was von vorn abgeläugnet werden ſoll, die harmoniſche Mitwirkung des menſchlichen Geiſtes. Menzel hat ſich unmittelbar darauf nachbeſſernd ſelbſt kritiſirt, wenn er hinzuſetzt, die Idee gehöre nur in ſo fern dem Geiſte des Künſtlers an, als ſie im äußern Gegenſtande liege. Das iſt offenbar der Mittelpunct, von welchem die Entſcheidung der höchſt ſchwierigen Frage abhängt. Wie man nun auch die Sache angreifen und wenden mag, für die Begründung der Aeſthetik iſt dabei kein anderes Heil zu finden, als durch die Annahme, daß zwiſchen dem äußern Dinge und dem Kunſtgeiſte, der ſich desſelben für die Darſtellung der Idee wahrhaft bemächtigen will, urſprünglich eine gegenſeitige Angemeſſenheit oder Uebereinſtimmung, eine natürliche Begegnung Statt findet. Die Betrachtung des Schönen fängt demnach nicht erſt in und mit der Kunſt an, ſo ſehr ſie auch ſpäterhin durch deren Nachhilfe gereinigt und geſtärkt werden mag. Schon im einfachſten Naturgenuß des Schönen, weit jenſeits aller beglaubigten Geſchichte, kündigt ſich auf dunklen Schwingen der Geiſt äſthetiſcher Betrachtung an. Oder läßt ſich das Naturſchöne wirklich als ſolches genießen, ohne dasſelbe als ein Beſonderes zu empfinden? Und wie iſt es als ein Beſonderes zu empfinden, ohne eine eigenthümliche Mitwirkung des Geiſtes irgendwie in Anſpruch zu nehmen? Trete dieſe noch ſo ſehr in unbewußte Tiefen zurück, ſie iſt darum nichts deſto weniger ein ſtiller Ausfluß jener Seelenſtimmung, die ſich ſinnend, vielleicht träumeriſch, vielleicht unter Zeichen plötzlicher Erſchütterung der Betrachtung des Schönen entgegenneigt Nach Verſchiedenheit der Völker und ihrer Anlagen, wird auch der unbewußte, wie der bewußte Eindruck des Naturſchönen ein anderer ſeyn; denn hat jedes Volk ſeine eigenen Begriffe von Natürlichkeit, ſo muß dieſe Mannigfaltigkeit ſich auch in der Empfindung des Naturſchönen wiederholen. Kein Volk der Erde kann ſich mit den Griechen meſſen, ſo bald die Vergleichung

von der Kraft der Fantaſie und dem Umfange des Kunſtvermögens ausgeht, ſie ſind und bleiben für die äſthetiſche Menſchenerziehung das höchſte Muſter. Einzelne Künſte, gewiſſe Claſſen von Kunſtwerken, unter ihnen vorzüglich die Denkmäler einer rieſenhaften Baukunſt, zum Theil noch in ungeheuern Trümmern, die Bewunderung der Nachwelt, finden ſich zwar Jahrhunderte vor der griechiſchen Blütenzeit, aber erſt mit ihnen, ſo weit ſichere Nachrichten reichen, beginnt die Betrachtung des Schönen zu tagen, und eine beſtimmtere Geſtalt anzunehmen. Nicht damit zufrieden, das Schöne zu genießen, zu erſchaffen, waren ſie auch die Erſten, welche dasſelbe zum Gegenſtande eines beſondern, fortgeſetzten Nachdenkens erhoben. Wie aber bei ihnen die Ausbildung der Poeſie jener der Proſa um mehre Jahrhunderte vorausging, wie ſelbſt die philoſophiſche Anſicht der Natur ſich urſprünglich in bildlichen Schmuck kleidete, und dieſe Hülle in der Form der Sprache noch lange beibehielt; ſo machte gleichfalls in der früheſten Betrachtung des Schönen die Fantaſie ihre mächtigen Rechte geltend. Denn gewiſſe Mythen ſind, genauer angeſehen, nichts anderes als Darſtellungen, worin das Gefühl des Schönen über ſich ſelbſt fantaſirt. Mit welcher unwiderſtehlichen Kraft dieſer Darſtellungstrieb den Geiſt der Griechen beherrſchte, zeigt noch viel ſpäter, unter den wiſſenſchaftlichen Denkern, Platon; natürlich auf eine andere Weiſe und für eine andere Abſicht, indem er nicht umhin konnte, oft gerade das Tiefſte ſeiner Lehre mythiſch auszuſprechen. Unter den bekannten Mythen ſind beſonders die von Vulkan, Minerva, Apollo, den Muſen, Orpheus, Chiron, Marſyas, Arachne, den Pieriden, Dädalus, Arion hierher zu rechnen. (Vergl. Car. Frid. Bachmann diss. hist. phil. aesthetices apud Graecos vestigia quaerens. Jena 1811. 8.) Den mythiſchen, auf die Betrachtung des Schönen gerichteten Blicken, folgten nach einem langen Zwiſchenraume, für denſelben Zweck, einzelne Beobachtungen, theils unmittelbare Früchte einer reifen und reicher gewordenen Erfahrung, theils mittelbare Ergebniſſe des vergleichenden Nachdenkens. Sie betrafen zunächſt das Kunſtſchöne, wovon jedoch hier nicht weiter die Rede ſeyn kann. — So gefährlich die griechiſchen Sophiſten durch ihre Grundſätze, durch ihre verführeriſche Geſchicklichkeit der öffentlichen Denkart und Sitte geworden ſind, ſo unbezweifelte Verdienſte haben ſie ſich um einzelne Theile der Schönheitstheorie erworben, insbeſondere um Beredſamkeit und Stiliſtik. Sie wirkten in ihren Vorträgen nicht auf gründliche Ueberzeugung, ſondern auf blendende Ueberredung hin; waren aber deßhalb gezwungen, Alles, was dieſen Zweck irgendwie befördern konnte, in jeder möglichen Richtung zu durchdenken und anzuwenden, wobei nebenher auch die Wahrheit Verſchiedenes gewinnen mußte, da ſelbſt der Schein theilweiſe von ihr leben und bei ihr borgen muß.

Platon.

Nachdem ſo für eine wiſſenſchaftliche Behandlung der Aeſthetik durch mannigfaltige Vorbereitungen geſorgt war, trat Platon, der begeiſterte Seher, auf, um die erſten Grundlinien derſelben anzugeben, nicht in einer fortlaufenden Darſtellung, ſondern in gelegentlichen Aeußerungen, die jedoch auf ein Ganzes hinweiſen. Im Sinne der Neuern hat Platon überhaupt kein Syſtem der Philoſophie aufgeſtellt und aufſtellen wollen, ihm war es überall zunächſt darum zu

thun, durch ſeine lebendige, künſtleriſche Mittheilung den allgemeinen Zuſammenhang der Erkenntniß aufzuhellen, dabei ihre integrirenden Theile in großen Umriſſen hervorzuheben, dergeſtalt, daß ſie durch Zuſammenſtellung und Verſchmelzung einander ihr beſonderes Licht von verſchiedenen Seiten zuſenden, und ſo ſich wechſelweiſe begründen und tragen.

Eine abgeſchloſſene Aeſthetik iſt mithin in ſeinen Schriften weder zu ſuchen noch zu finden, dafür aber die vortrefflichſte Bedingung zu einer ſolchen; dazu kommt, daß er, je nachdem ſeine Abſicht, die Farbe ſeines Dialogs und die Eigenthümlichkeit der redenden Perſonen wechſelt, ſeine eigentliche Meinung oft nicht geradezu herausſagt, ſich mit einer indirecten Hinweiſung begnügend, manchmal bis zum Spiel eines ſcheinbaren Widerſpruches. So wünſchenswerth deßhalb jeder Verſuch erſcheinen muß, die Bruchſtücke der platoniſchen Aeſthetik organiſch zu ergänzen, wenigſtens nach dem Sinne ihres Urhebers überſichtlich zu ordnen — ſo würde eine ſolche Bemühung, auch abgeſehen von der Mißlichkeit des Erfolges, hier jedenfalls zweckwidrig ſeyn. Dagegen dürfte umgekehrt eine bloß hiſtoriſche Aufzählung des Zuſammengehörigen, der Wichtigkeit des Gegenſtandes auf der Stufe der heutigen Bildung kaum entſprechen, weßhalb es vergönnt ſeyn wird, um entgegengeſetzten Vorwürfen einiger Maßen auszuweichen, zwiſchen jenen beiden Richtungen den Mittelweg einzuſchlagen. Das Gute (αγαϑόν) mit dem Schönen (καλόν) in einer unzertrennlichen Gemeinſchaft, einer vollkommenen Durchdringung aufzufaſſen, Beides in ſeiner Vereinigung als den Gipfelpunct der Bildung darzuſtellen, machte ſchon geraume Zeit vor Platon das Streben aller edlern Seelen, ganz vorzüglich des Sokrates ſeines Lehrers, aus, wie denn dasſelbe überhaupt den Griechen als ein nationales Erbtheil angeartet war. Ein καλον αγαϑος hieß ihnen jeder vollſtändig entwickelte Mann, inſofern ſein Inneres und Aeußeres von gleicher, übereinſtimmender Tüchtigkeit war, eins des andern Abdruck und Abglanz. Da Platon das ſittliche Intereſſe, obſchon mit einem Uebergewicht von ſpeculativem Geiſte, nach dem Vorgange und der Weiſe des Sokrates in allen menſchlichen Angelegenheiten als das einzig Größte und Letzte obenan ſtellte, da eben derſelbe nach einigen ihn nicht befriedigenden Verſuchen in der Poeſie von der Kunſtübung zum Studium der Philoſophie überging, und ſeine reiche Dichterader ſelbſt auf dem Gebiete der Speculation, oft bei Gelegenheit der tiefſten Unterſuchungen ſprudelnd ausſtrömte, ſo begreift es ſich, daß die Vereinigung des Guten und Schönen, die in ſeiner Denkart und ganzen Perſönlichkeit natürlich ausklang, zugleich der Mittelpunct ſeiner äſthetiſchen Anſichten werden mußte. Indeſſen hat er vielleicht eben deßhalb, weil er zu lebhaft von der Vereinigung des Schönen und Guten ergriffen war, oder weil er das Weſen des letztern, ſo weit es ihn ſelbſt betraf, ohne den mindeſten Zweifel mit einer ſeligen Ruhe in den Tiefen ſeiner innern Anſchauung trug, nirgends den beſtimmten Punct aufgezeigt, von welchem aus das Schöne, ſei es dem Guten noch ſo nahe verwandt, ſich doch auch wieder kenntlich von demſelben unterſcheidet. Vielleicht iſt aber dabei mehr in unſerm Verſtändniſſe des Platon, als in ſeiner urſprünglichen Vorſtellungsweiſe eine Lücke anzutreffen.

Die Hauptgrundſätze der platoniſchen Aeſthetik ſind im Phädrus und Gaſtmahl enthalten. Das Gaſtmahl vervollſtändigt und führt im Allgemeinen dasjenige zu ſeiner letzten Vollendung hinan, was im Phädrus noch ſeinen Anfängern hingeſtellt wurde; dieſes hier mit dem

Zeichen einer noch jugendlichen, ſiegestrunkenen Denkart, jenes dort mit dem Gepräge einer gereiften Erkenntniß. Eine kurze Vergleichung der beiden Dialoge dürfte am beſten zeigen, wie Platon von ſeinem Standorte aus das Schöne von dem Guten hinlänglich unterſcheiden konnte, ohne ſich darüber mit Beſtimmtheit näher zu erklären, wie es ihm außerdem möglich wurde, neben und in den beiden Grundbegriffen ſeiner Philoſophie, und zugleich in harmoniſcher Verbindung mit ihnen, noch einen beſondern Kreis für das Wahre offen zu behalten. In dem allgefeierten Grundmythus des Phädrus wird das Schöne als ein Element jener göttlichen Ideenwelt vorgeſtellt, welche die Seelen im Zuſtande ihrer Vollkommenheit, ehe ſie noch von den Banden des Irdiſchen gefeſſelt wurden, durch ein ungetrübtes Licht in ihrem mangelloſen Daſeyn angeſchaut haben. Was ſie davon ſpäterhin in ihrem irdiſchen Leben wieder erkennen, iſt bloß eine Erinnerung an das vormalige Anſchauen. Dieſe mythiſche Ausdrucksweiſe will zuerſt vielleicht nur ſagen und einſchärfen, daß der wahre Genius in jeder ſeiner Gattungen und Thätigkeiten, ſeiner höhern Abkunft und Geſtaltung nach undurchdringlich, in den engern Gränzen erfahrungsmäßiger Wirkſamkeit, ein Auf= und Nachglanz der ihm von Gott eingeborenen Kraft iſt. Damit wird ſonach zwiſchen Gott, dem Inbegriff der lebendigen, ſchöpferiſchen Ideen und dem ſterblichen Menſchen, der ſich ihrer zu verſichern ſucht, jenſeits aller Zeitlichkeit ein bedingter Bund der Eintracht und Annäherung feſtgeſetzt. Jede einzelne Erſcheinung, deren weſentlicher Inhalt das Schöne iſt, findet in Gott ein correſpondirendes Urbild, zu welchem letztern es im Verhältniß eines Nachbildes ſteht, ſo daß die Welt des irdiſchen Schönen durchgängig ein Wiederſchein göttlicher Ausſtrahlung iſt. Das Unterſcheidungszeichen des Schönen kann folglich, da es als Idee göttlichen Urſprungs und Weſens iſt, und eben deßhalb mit der Geſammtheit der Ideen ſich harmoniſch einigen muß, lediglich in der Art und Weiſe ihrer äußern Offenbarung beſtehen, das heißt zuletzt nichts anders als in dem ihr gemäßen Medium der Anſchauung, oder in der Form der Erſcheinung, die unmittelbar durch die Macht des ſinnlichen Eindruckes auf ihr überſinnliches Exemplar zurückweiſt. Dem Schönen gegenüber entzieht ſich vergleichungsweiſe das Gute durchaus aller unmittelbarer Wahrnehmung, ganz unbedingt jeder ſinnlichen; es kann nach dem Syſteme ſeiner Motive, Abſichten, Entwicklungen nur mittelbar beurtheilt und empfunden werden mit Organen, die eine andere Aneignungs= und Wirkungsſphäre erfordern, als jene des Schönen iſt, obgleich Beides, als reiner Ausfluß göttlicher Ideen, nach der Quelle ſeines Urſprunges betrachtet, weſentlich Eins iſt. Endlich tritt im Wahren, ſo weit es Gegenſtand der abſoluten Erkenntniß iſt, wodurch es ſich dem Guten und Schönen auf eine beſondere Art zur Seite ſtellt, der Grund und die Verknüpfung aller ideellen Vollkommenheiten und Beſtimmungen hervor. Dieſen Dreiklang des vollendeten Lebens läßt Platon mit der vereinigten Muſik ſeiner Rede und Einſicht am vernehmlichſten im Gaſtmahl erſchallen. Weil das Gute, Schöne und Wahre jedes ſowohl in ſeiner Beſonderheit, als in ſeiner ungetheilten Gemeinſchaft mit dem andern, die Wiedererweckung eines göttlichen Urbildes iſt, ſo dringt er in jenem Geſpräch mit einem ſo hohen, fortgeſetzten Nachdruck auf den Begriff geiſtiger Erzeugung, der in gleichem Sinne den Anfang und das Ende ſeiner Philoſophie, wie ſeiner Aeſthetik ausmacht, worin unſtreitig für Denker und Künſtler ihr edelſter Vorzug beſteht. Damit hängt der Begriff von Nach=

bildung (μιμησις), als Canon ſeiner practiſchen Kunſtlehre, genau zuſammen. Wenn nach Platons Vorſtellungsweiſe das Schöne überhaupt auf ideellen Accorden beruht, ſo muß nothwendig deſſen Anſchauung und Darſtellung in allen ſeinen mannigfaltigen Abwandlungen, ſelbſt in den leiſeſten Anſpielungen erſcheinen. Schließlich mögen noch einige andere Gedanken Platons, worin ſich der Geiſt ſeiner Aeſthetik beurkundet, ſummariſch aufgeführt werden. Das Schöne iſt weder das Anſtändige, noch das Nützliche, noch das Angenehme, noch das einem guten Zwecke Entſprechende; ſo wird im größern Hippias indirect davon geſprochen, faſt in derſelben Weiſe, wie es die Kantiſche Schule gethan hat. Mit deren Lehre ſtimmt auch die Behauptung überein, daß jeder wahrhaft ſchöne Gegenſtand ein reines (unintereſſirtes) Wohlgefallen hervorrufe, welches Platon Charis (χαρις) nennt. Bei der äſthetiſchen Beurtheilung kommt es auf ein Dreifaches an, auf die Beſchaffenheit des ausgeführten Gegenſtandes, auf die Natur ſeiner Darſtellung und auf die Art des dadurch hervorgebrachten Wohlgefallens. Der äſthetiſche Werth eines Gegenſtandes hängt vorzüglich von ſeinem ſittlichen Einfluſſe ab. Da in der Welt des Geiſtes und der Sinne Gegenſtände, ſo verſchieden ſie an und für ſich ſind, beziehungsweiſe durch Gegenbilder, Anähnlichungen, einander näher kommen können, ſo iſt eine Specification des Schönen ſtatthaft, und daſſelbe kann auch in Behandlung der Wiſſenſchaft als Kunſtvermögen hervortreten, und die Ausübung des Guten mit einem eigenen, gefälligen Takte begleiten. Ueber das Weſen, den Zuſammenhang, die Beſonderheit der einzelnen Künſte finden ſich mehre zerſtreute Bemerkungen vor, über die Redekunſt, vornehmlich im Phädrus und Gorgias. Höchſt treffend und geiſtreich iſt, was Diotima im Gaſtmahl von der Dichtkunſt ſagt: »Du weißt ja, daß Dichtung etwas Vielfältiges iſt. Denn was nur für irgend etwas Urſache wird, aus dem Nichtſeyn in das Seyn überzugehen, iſt insgeſammt Dichtung. Daher liegt auch bei den Hervorbringungen aller Künſte Dichtung zum Grunde, und die Meiſter darin ſind ſämmtlich Dichter.« Im Ion, deſſen Aechtheit aus guten Gründen ſtark bezweifelt worden iſt, ſind es die Götter ſelbſt, welche die Dichter begeiſtern und mit jenem heiligen Wahnſinne erfüllen, der im Phädrus ſo hinreißend geprieſen wird. Auf gleiche Weiſe erklärt ſich Platon in ſeiner Republik. Sein Begriff von Inſpiration iſt mythiſch zu deuten, hängt unverkennbar mit dem im Phädrus dargelegten Grundmythus zuſammen, und darf nicht zu einem bloßen Spiele figürlicher Vergleichung herabgezogen werden. Platons Kunſtphiloſophie hat auf die Nachwelt einen ſo bedeutenden Einfluß geäußert, und derſelbe dauert ſelbſt in der Gegenwart unter wechſelnden Geſtalten ſo unausgeſetzt und lebhaft fort, daß eine etwas umſtändlichere Anzeige ſeiner äſthetiſchen Bemühungen dadurch hinlänglich gerechtfertigt ſeyn dürfte. Von Runge ſind diejenigen Dialoge, welche der Aeſthetik eine beſondere Ausbeute gewähren, neuerlich eigens zuſammengeſtellt, erläutert und beleuchtet worden.

Ariſtoteles.

In einem Endurtheile über die Betrachtungsweiſe des Ariſtoteles fehlt es uns an den dazu gehörigen Documenten; ſeine Schrift über das Schöne, von welcher wir uns über manche zweifelhafte Puncte gewichtige Aufſchlüſſe verſprechen dürften, iſt verloren gegangen;

ſeine Poetik, Jahrhunderte hindurch als ein Codex der Poeſie verehrt, fortwährend ein Gegenſtand eben ſo vielfältiger als lehrreicher Unterſuchungen, hat entweder nach dem Dafürhalten der Kritiker von ihrem Verfaſſer ſelbſt nicht die Form der Vollendung empfangen, oder muß als Auszug eines größern Werkes angeſehen werden. Mit gutem Erfolge hat Leſſing in mehrfacher Hinſicht die auf uns gekommene Rhetorik des Ariſtoteles zum Verſtändniß ſeiner Poetik benutzt. Wer noch weiter gehen will, wird nicht umhin können, für die äſthetiſche Beurtheilung das Ganze der ariſtoteliſchen Philoſophie mit in Anſchlag zu bringen. Ariſtoteles baut ſeine Poetik nicht von vornherein auf Speculation, ſondern auf das Gegebene, indem er mit Hilfe der Erfahrung und einer durchdringenden, umfaſſenden Logik, die einzelnen Kunſtgattungen, ihre Verbindungen, Unterſchiede, Beſonderheiten feſtſetzt. Die Menge vorzüglicher Werke, über deren verſchiedenen Werth ſich bereits unter den Kennern ein bewährtes Urtheil gebildet hatte, erleichterte ihm zwar das Geſchäft der Anordnung und Trennung; das Größte verdankt er aber doch ſeinem eigenen, außerordentlichen Blick, der die Geheimniſſe der Theorie in unmittelbare Thatſachen der Beobachtung zu verwandeln wußte. Sein Hauptgrundſatz beruht auf der Vorſchrift der Nachbildung (μίμησις), worin man bis auf die letzte Zeit größtentheils, gewiß aber mit Unrecht, nur die Forderung einer wiederholenden Nachahmung des Daſeyenden oder Gegebenen erblicken wollte. Noch A. W. Schlegel ſagte in einer ſonſt ſehr ſchätzbaren Abhandlung (über das Verhältniß der ſchönen Kunſt zur Natur u. ſ. w., kritiſche Schriften, zweiter Theil): »Ariſtoteles hatte als Thatſache den Satz aufgeſtellt, die ſchönen Künſte ſeyen nachahmend; dieß war richtig, in ſo fern damit geſagt werden ſollte, es komme etwas Nachahmendes in ihnen vor; unrichtig aber, wenn es bedeutete, wie Ariſtoteles es wirklich nahm, die Nachahmung mache ihr ganzes Weſen aus. Ueberdieß wurde Architectur ſchon dadurch ausgeſchloſſen, die auch Ariſtoteles nicht in den Kreis jener Künſte zu ziehen ſcheint, wie Viele nach ihm aus demſelben Grunde.« Gegenwärtig verſteht man, nach dem Vorgange von Otfried Müller, Solger, Wendt, unter dem Mimiſchen etwas Anderes und Höheres als Nachahmung; man hat dafür den Ausdruck Darſtellung geſtämpelt, was ohne Zweifel für die Erklärung des Ariſtoteles ein ſehr erſprießlicher Fortſchritt iſt. Da aber auch Platon das Mimiſche zur Bedingung und zum Kennzeichen der ſchönen Kunſt erhebt, ſo fragt es ſich, in welchem Sinne Ariſtoteles daſſelbe Wort für ſeinen beſondern Zweck mag genommen haben. Er hat bekanntlich Platons Ideenlehre beſtritten, mithin konnte er aus ihr nicht, wie jener, die Kunſteigenſchaft des Mimiſchen ableiten; ſie mußte für ihn einen verſchiedenen Urſprung und Gehalt annehmen. Wie es mit vielen Kunſtwörtern gegangen iſt, daß ſie im Laufe der Zeit, gleich andern Autoritäten, allmählich und unvermerkt in ihrer Bedeutung, bald nach dieſer, bald nach jener Seite ausweichen; ſo mag dem Mimiſchen im Gebrauche des Ariſtoteles und ſeiner Zeit ein ähnliches Schickſal begegnet ſeyn. Bei dieſer Annahme dürfte es uns ſchwer, wo nicht unmöglich werden, den Begriff des Mimiſchen im Sinne des Ariſtoteles ſtreng zu fixiren. Was übrigens die tragiſche Poeſie betrifft, ſo läßt ſich das Merkmal des Mimiſchen, worin es immerhin beſtehe, ohne allen Zwang auf dieſelbe anwenden. Denn der Vorwurf war nach der herrſchenden Sitte an ein Ueberliefertes und bereits Ausgebildetes der Mythenwelt gebunden, worin die Nothwendigkeit mimi-

ſcher Geſtaltung weſentlich begründet lag. Solger ſtellt die glückliche Behauptung auf, daß Ariſtoteles ſchon deßhalb unter der von ihm verlangten (μίμησις) die Bildung aus und nach einem Principe habe verſtehen müſſen, weil eben derſelbe widrigenfalls nicht hätte ſagen dürfen, der Dichter ſolle nicht darſtellen, was geſchehen ſei, ſondern was nach Geſetzen der Nothwendigkeit hätte geſchehen ſollen; weil ſich ſonſt ferner nicht abſehen laſſe, mit welchem Rechte er die phyſikaliſchen Poeten, die Phyſiologen, inſofern ſie bloß Natur ſchildern, von der Zahl der Dichter habe ausſchließen können. Wie dem nun ſeyn mag, der Begriff des Mimiſchen gehört fort und fort zu den Myſterien der ariſtoteliſchen Poetik.

Was die Geſtalt des Schönen betrifft, ſo ſetzt ſie Ariſtoteles in Größe, Maß und Ordnung, mit andern Worten, in die Richtigkeit der erforderlichen Verhältniſſe. Beſtimmungsgründe, die in ihrer Art an den Maßſtab erinnern, womit er das Sittlichgute als die richtige Mitte zwiſchen zwei Extremen bezeichnet. Wie dieſe Formel aber nicht auf alle ſittlichen Fragen anwendbar iſt, ſondern nur zu einer ungefähren Unterſcheidung im Großen und Ganzen hinreicht; ſo hat es mit den angegebenen äſthetiſchen Merkmalen dieſelbe Bewandniß. Sie ſind das Reſultat einer tiefen Beobachtung, die als ſolche den Leitfaden eines durchherrſchenden Begriffes, zwar nicht greiflich vorlegt, aber doch darauf hindeutet, und deſſen Mitte von den fruchtbarſten Seiten der Wahrnehmung aus zu umfaſſen ſucht. Um die einzelnen Sätze gehörig zu verſtehen und zu handhaben, an welche Ariſtoteles ſeine Theorie geknüpft hat, muß man eben ſo viel Geiſt mitbringen, als man in ihnen vorfindet. Daraus erklärt ſich, warum er nicht nur von ſeinen einzelnen Bewunderern, ſondern ſelbſt von ganzen Völkern geraume Zeit hindurch ſo arg mißverſtanden worden iſt, in einem deſto höhern Grade, je mehr ſie von der überſchwenglichen Verehrung des Philoſophen recht eigentlich Profeſſion machten. Was er für die Rhetorik geleiſtet hat, iſt bei den Griechen die Grundlage aller ſpätern Bemühungen geworden. Seine Methode iſt hier im Weſentlichen dieſelbe, wie in der Poetik, mit dem Unterſchiede, daß ſie ſich über ihren Gegenſtand ausführlicher verbreitet und weniger zu errathen übrig läßt. Unter den Deutſchen hat ſich zuerſt Leſſing ein großes, bleibendes Verdienſt um das Verſtändniß der ariſtoteliſchen Poetik erworben. Bekanntlich ſcheute er ſich nicht, Ariſtoteles für ſeinen poetiſchen Euklides zu erklären. Indeſſen iſt Leſſing in den Anwendungen ſeines alles zerſetzenden Verſtandes, bei der verſuchten Rechtfertigung des Problems der Tragödie, offenbar zu weit gegangen, und nach einigen Richtungen ins Mikrologiſche gerathen. Seine Dramaturgie liefert davon, neben vielen vortrefflichen Gedanken, unzweifelhafte Belege. Ueber die analytiſche Verfahrungsweiſe Leſſings in Sachen der Aeſthetik, hauptſächlich in Beziehung auf Kunſt, namentlich im Gegenſatze zu Winkelmann, hat Schelling in ſeiner wohlbekannten, nicht genug zu preiſenden Muſterrede, das Treffendſte geſagt. Nächſt Leſſing verdankt die ariſtoteliſche Poetik beſonders ihrem Herausgeber, Gottfried Hermann, ſchätzbare Aufklärungen. Er hat zuerſt die fragmentariſche Natur der vielfach räthſelhaften Schrift in helleres Licht geſetzt. Seine äſthetiſchen Anſichten ſtehen unter dem Einfluſſe der Kantiſchen Philoſophie, welchem er auch bei Begründung ſeiner Metrik folgte. Neuerdings hat Otfried Müller, einer von den Koryphäen der jetzt lebenden Archäologen, in ſeiner Ueberſetzung der äſchyleiſchen Eumeniden und dem ihnen beigefügten Commentar, die von Leſſing angeregte

Frage wieder aufgenommen. Er bemerkt mit Recht, daß dieſelbe noch einer weitern Entwicklung bedürfe, ehe ſie für erledigt gelten könne. Auch Goethe hat ſich über die Poetik des Ariſtoteles ausgeſprochen. Die Erläuterungsverſuche der Engländer und Franzoſen liegen außer dem Bereiche des gegenwärtigen Entwurfs, wozu noch der Umſtand kommt, daß ſie an ihrer Richtigkeit längſt abgeſtorben ſind.

Longin.

So wenig das Vaterland, Geburtsjahr und Name des Longinus feſtſteht — einigen Angaben zu Folge hieß er Dionyſius — ſo unſicher ſieht es mit dem Titel ſeiner Schrift über das Erhabene aus. Der große Kritiker Ruhnken entdeckte beim Leſen des Apſines, als er etwas weiter hinein kam, einen völlig veränderten Ton des Vortrags, worin er die Weiſe Longins zu erkennen meinte. Eine nähere Vergleichung beſtätigte ſeine Conjectur. Ihr zu Folge bezieht ſich Longins Schrift nicht auf eine philoſophiſche Betrachtung des Erhabenen, ſondern ſie iſt ein Fragment ſeiner Rhetorik (τεχνη ρητορικη), und handelt ausſchließend von den Mitteln der ſogenannten hohen Schreibart. Dafür ſpricht denn auch der Inhalt auf das Unzweideutigſte. Nirgends kommt das innere Weſen des Erhabenen zur Sprache. »Ueberhaupt kannſt du ſicher glauben,« ſo ſagt er zu ſeinem Freunde, »daß dieß wirklich ſchön und erhaben ſei, was allemal und allen Menſchen gefällt.« Anderswo: »Das Erhabene iſt nichts als ein Wiederhall von der Größe des Geiſtes.« Der anerkannte Werth des Buches liegt auf einer Seite, die uns hier nichts angeht. Eine Menge ſeiner äſthetiſchen Bemerkungen findet ſich in den darauf bezüglichen Schriften des Dionyſius von Halikarnaß, des Maximus, Tirius u. A. zerſtreut. Es iſt hier nicht der Ort, dieſe Andeutung weiter zu verfolgen. Für die Geſchichte der griechiſchen Poeſie hat F. Schlegel jene Winke geiſtreich benützt. Die engere Kunſtäſthetik kann hier nicht näher berückſichtigt werden. Das Beſte geben die Häupter der griechiſchen Literatur, meiſtens in gelegentlichen Aeußerungen. Neben ihnen iſt Lucian von beſonderer Bedeutung.

Plotin der Neuplatoniker.

Schon die Eintheilung ſeines hierher gehörigen Werks in Enneaden, d. h. in je neun Abſchnitte, die immer ein Buch bilden, zuſammen ſechs, kündigt einen myſtiſchen Sonderling an, vertieft in das Geheimniß wiederkehrender Zahlencombinationen; denn aus der Behandlung des Gegenſtandes geht jene Anordnung keineswegs natürlich hervor. Plotin findet das Schöne da, wo die Form der Idee die Materie überwiegt, mithin das rein intelligible Element entſchieden vorherrſcht. Dieſe ſeine Aeſthetik war ein Ausfluß der tiefen Verachtung, welche er überhaupt gegen die Materie hegte, und in ſeiner Manier philoſophiſch zu beweiſen ſuchte. Da aber Gehalt und Erſcheinung in dem Beſtande des wahren Schönen mit gleichem Rechte und Werthe zuſammentreffen, indem ein Element das andere ohne Ueberſchuß oder Mangel in vollkommener Eintracht aufnimmt und wiedergibt, ſo iſt damit die Vorſtellungsweiſe Plotins hinlänglich gerichtet. Er wollte durch die vorherrſchende Geiſtigkeit des Schönen über das platoniſche Ziel hinausfliegen, und merkte nicht, daß er ſolchergeſtalt mit ſeinem Denken in dem Abgrunde einer hohlen Ab=

ſtraction unterging. Auf die äſthetiſche Betrachtungsweiſe Plotins läßt ſich haarſcharf dasjenige anwenden, was Tennemann im Allgemeinen von deſſen Philoſophie ſagt: Wenn Andere ins Weite ſchwärmten, ſo ſchwärmte Plotin mit einer gewiſſen Methode; er ſchloß die Träumereien der Fantaſie an gewiſſe philoſophiſche Probleme, und gab dadurch jenen Thorheiten eine Art von Würde, einen Schein von wiſſenſchaftlichem Werth, als wenn die Philoſophie ſo einen Grad von Ausdehnung und Gewißheit erhalten könnte, deſſen ſie bisher entbehrt hatte. — Kreuzer, Herausgeber der ſämmtlichen Schriften Plotins, urtheilt über ihn günſtiger. Die Neuplatoniker haben Kreuzer bei ſeiner beabſichtigten Grundlage der Symbolik ſo viele Freundſchaftsdienſte erweiſen müſſen, daß er auf ſeinem Standpuncte allerdings Urſache hat, es mit ihnen nicht zu verderben.

Römer.

Für die ſyſtematiſche Ausbildung der Aeſthetik haben die Römer nichts gethan, da ſie ſich hauptſächlich auf den Anbau der Rhetorik beſchränkten, und bei dieſer Bemühung von keiner Seite über das Beiſpiel der Griechen, ihrer Meiſter, hinausgingen, vielmehr im Ganzen wirklich hinter denſelben zurückblieben. Der Sinn der Römer war überall zunächſt auf practiſche Wirkſamkeit gerichtet, ermangelte des freien, philoſophiſchen Bildungstriebes. Hatten nun ſchon die Griechen in ihrer beſten Zeit die Aeſthetik nur theilweiſe, und mehr gelegentlich für beſondere Zwecke, als mit wiſſenſchaftlichem Ueberblick behandelt, ſo mußten die Römer, zu Folge ihrer nationalen Abneigung gegen rein ſpeculative Intereſſen, ihre verwandten Beſtrebungen in noch engere Gränzen zurückziehen; auch deßhalb, weil dieſe Studien erſt vor der Regierung des Auguſtus zu einer größern Regſamkeit gelangten, und ſchon im erſten Jahrhunderte nach ihm unter dem Drucke der öffentlichen Verhältniſſe wieder einſchlummerten.

Cicero.

Die außerordentliche Gewalt, mit welcher Cicero ſeine Sprache zu beherrſchen, zu runden, zu färben und durch geſchickte Neuerungen zu erweitern wußte, befähigte ihn vorzugsweiſe, derſelben durch die Mittel glücklicher An- und Umbildung ein Organ für die philoſophiſche Mittheilung zu geben, welches er unter andern auch mit glänzendem Erfolge in ſeinen bekannten Schriften auf Gegenſtände der Rhetorik anwandte. Vielleicht beſteht darin, unter dem Geſichtspuncte der Aeſthetik, ſein Hauptverdienſt; denn wie er in Sachen der Philoſophie überhaupt keine Erfindungskraft beſaß, ſondern mit verſtändig practiſcher Auswahl und Verarbeitung dem Vorgange der Griechen folgte, ſo ſchlug er denſelben Weg auch in Beziehung auf die Rhetorik ein. Geſteht er doch ſelbſt, daß er die Regeln ſeiner Kunſt aus und an den Griechen erlernt habe, vorzüglich aus dem Studium des Platon und Demoſthenes, in Verbindung mit dem Leſen der Dichter, Hiſtoriker, Peripatetiker, Stoiker und den Ueberſetzungen einzelner griechiſcher Werke.

Horaz.

Hierher gehört lediglich ſein Sendſchreiben an die Piſonen, bekannt unter dem Namen der ars poetica, abgefaßt im Intereſſe der

damals friſch aufblühenden Dichterſchule, von welcher Horaz in vielfacher Hinſicht das Band einer lebendigen Vereinigung war. Man darf darin keine abgeſchloſſene Theorie ſuchen, muß das Ganze mehr im Lichte der herrſchenden Zeitrichtungen betrachten, die es beiläufig durch Vergleichungen mit dem Geiſte, dem Streben der Vergangenheit aufklären und unterſtützen ſoll. Zu dem Ende werden die Lehren, Rathſchläge, Winke bloß in einzelnen, kräftigen Strichen angedeutet.

Quinctilian.

Ueber deſſen Institutiones oratoriae ſtehe hier das Urtheil, welches neuerlich ein gediegener Kenner des Alterthums, Bernhardy, in ſeinem Grundriß der römiſchen Literatur gefällt hat. Er nennt dieſelben das Meiſterwerk der alterthümlichen Redekunſt, eine auf ſittliche Grundſätze gebaute Encyklopädie des geſammten rhetoriſchen Wiſſens, welche die ſyſtematiſche Schöpfung des vom Knabenalter bis zu den reifen Jahren entwickelten Redners mit allen Mitteln der Erfahrung, der Gelehrſamkeit oder Theorie bezweckt und als ein Product der vollendeten Humanität aufweiſet.

Baumgarten und ſeine Nachfolger.

Durch den Zuſammenfluß einzelner Bemerkungen über das Schöne, die im Fortgange der Zeit unvermerkt die Nothwendigkeit einer Redaction herbeiführten, durch die Anhäufung hiſtoriſcher und techniſcher Beobachtungen auf dem Gebiete der verſchiedenen Kunſtgattungen, noch vielmehr aber durch die Herrſchaft der Wolfiſchen Philoſophie, ihre ſyſtematiſche Gliederung und Demonſtrationsmethode, verbunden mit der Neigung, das Ganze der zuſammengehörigen Erkenntniß in getrennten Diſciplinen zu umfaſſen, war theils der Grund gelegt, theils der Impuls gegeben zum Aufbau einer in und für ſich ſelbſt beſtehenden Aeſthetik. Schon Bilfinger, einer der tüchtigſten Wolfianer, zugleich ausgezeichnet als Mathematiker und Phyſiker, ſcheint gelegentlich den Gedanken eines ſolchen Verſuchs aufgefaßt zu haben (G. B. Bilfingeri, Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana, mundo et generalibus rerum affectionibus. Edit. sec. p. 258). Sei es, daß Alexander Baumgarten durch jenen hingeworfenen Wink zu weitern Betrachtungen angeregt worden, oder durch eigenes Nachdenken auf eine ähnliche Anſicht gekommen iſt, genug, er legte unter den Deutſchen zuerſt Hand an das verdienſtliche Werk, die Aeſthetik zum Range und zur Form einer beſondern Wiſſenſchaft zu erheben. Eine Vorbereitung zur Ausführung ſeines Vorhabens war die akademiſche Streitſchrift: De nonnullis ad poema pertinentibus. Halle 1735. Erſt geraume Zeit ſpäter erſchien ſeine Aeſthetik nach dem in jenem Entwurfe angedeuteten Plane (Aesthetica. 1750—58. 2 Thle. Frankfurt a. d. O.). Nicht nur in dem Zuſtande der damaligen Philoſophie und Geſchmacksbildung, ſondern auch in dem Gegenſtande ſelbſt lagen Schwierigkeiten, die eine vollſtändige Entwicklung des Ganzen, wie ſie der verehrungswerthe Mann anfänglich beabſichtigt hatte, in der Folge unmöglich machte. Die unbeendigte Arbeit, von welcher ihn der Tod abrief, die aber auch bei längerem Leben nicht an ihr Ziel gekommen ſeyn würde, thut dem Ruhme, welcher Baumgarten, als Vater der deutſchen Aeſthetik, gebührt, keinen Eintrag: in magnis sat voluisse. Die Aeſthetik zerfällt ihm in die theoretiſche und practiſche, ſo zwar, daß jene die Heuriſtik, oder die Lehre von Erfindung,

Schätzung und Wahl des Vorwurfs enthält, außer dem die Methodologie, ſo viel als Anweiſung zur geſchickten Verknüpfung des Stoffes, wozu ſchließlich noch die Semiotik kommt, als die Wiſſenſchaft vollkommener Bezeichnung. Die practiſche Aeſthetik ſollte die Grundſätze der theoretiſchen auf die einzelnen Künſte anwenden; ſie iſt indeſſen nicht über die methodologiſchen Elemente hinausgekommen. Die Theorie dreht ſich hauptſächlich um die redenden Künſte, ein Verfahren, das ſeitdem bis auf unſere Zeit faſt in allen Darſtellungen der Aeſthetik das Uebergewicht behauptet. Im Geiſte der Wolfiſchen Schule war Baumgarten für die von ihm erſchaffene Wiſſenſchaft, was ihre allgemeinen Beſtandtheile und deren Anordnung anbelangt, ein vortrefflicher Analyſt und Baumeiſter. Hätte man ſich bei Beurtheilung ſeiner Aeſthetik immer auf den Standpunct verſetzt, von welchem er als Wolfianer ausgehen mußte, ſo würden manche einſeitige Mißdeutungen unterblieben ſeyn, ſelbſt das wirklich Verfehlte und Lückenhafte wäre dann weniger ihm ſelbſt, als der natürlichen Begränzung ſeiner Zeit angerechnet worden. Wer ſich übrigens durch die Veränderungen des Sprachgebrauchs und der Mittheilung nicht täuſchen läßt, der wird finden, daß Vieles, was Baumgarten unerledigt gelaſſen hat, für die wiſſenſchaftliche Aeſthetik fortwährend ein Pfahl im Fleiſche iſt. Baumgarten legte ſeiner Aeſthetik den Begriff der Vollkommenheit zum Grunde, in demſelben Sinne, wie Wolf die Vollkommenheit verſtand, und ſie als Princip der Sittenlehre aufgeſtellt hatte. Vollkommenheit iſt Beiden demnach die Beſchaffenheit, in deren Gemäßheit ein Gegenſtand ſeinem Begriffe entſpricht, oder, was auf dasſelbe hinausgeht, und möglichem Mißverſtande noch beſſer vorbeugt, die Uebereinſtimmung des Mannigfaltigen mit ſeiner Einheit. Eigenthümlich iſt Baumgarten die Anwendung, welche er zum Behufe ſeiner Aeſthetik von dem Begriffe der Vollkommenheit machte. Er ſetzt nämlich den unterſcheidenden Charakter des Schönen in ſinnlich erkannte Vollkommenheit; daher fließen nach ſeiner Anſicht die Regeln des Schönen aus den allgemeinen Regeln aller Vollkommenheiten. Das ſinnliche Erkenntnißvermögen iſt ſeiner Natur nach, da der Stoff der ungeordneten Wahrnehmung dasſelbe trübt, mit den Mängeln der Verworrenheit behaftet, die lediglich durch die Einwirkungen des Verſtandes und ſeiner Reinigungsmittel weggeſchafft werden können. Die Wahrnehmungen der Sinnlichkeit gehören den niederen, die Thätigkeiten des Verſtandes den höheren Seelenkräften an, zwiſchen welchen ſchon Leibnitz eine beſtimmte Trennungslinie gezogen hatte, die Wolf beibehielt, und nach ihm auch Baumgarten. Das urſprüngliche Kennzeichen des Schönen war damit in den Umfang der Erſcheinung verlegt, wogegen ſich ſchwerlich etwas Triftiges einwenden läßt, ſo lange man bei den nächſten, unmittelbaren Bedingungen der Erklärung ſtehen bleibt. Denn die Bedeutung des ſinnlich Erkannten kann, wenn man auf den Zuſammenhang achtet, und die darauf gebauten Folgerungen erwägt, nur darin liegen, daß die Erſcheinung des Schönen urſprünglich durch die Sinne gegeben iſt, von welchem ſie dem Verſtande für ſein höheres Bildungsgeſchäft zugeführt wird. Was die Sinnlichkeit in der Form äußerer Wahrnehmung roh empfängt, ſoll der Verſtand im Machtverein der höhern Erkenntniß von ungehörigen Beimiſchungen abſondern, und in möglichſt vollendeter Geſtalt entwickeln. Der Prozeß der Erkenntniß fängt zwar im Gebiete der Sinnlichkeit an, ſofern jene an die nothwendigen Geſetze der letztern gebunden iſt, aber der Verſtand allein ertheilt ihr die

Weihe der Vollendung. Wie könnte wohl die Einheit im Mannigfaltigen, ſie, die durchgehends als das Band jeder Vollkommenheit, mithin auch der äſthetiſchen, vorgeſtellt wird, anders ausgemittelt und feſtgeſetzt werden, als durch den Verſtand, in dem nach dem aufgeſtellten Syſtem das Maß, die Ordnung, das Bild, überhaupt das Weſen jeder deutlichen Erkenntniß enthalten iſt? Darin hat Baumgarten jedoch unwiderſprechlich gefehlt, daß er nicht zeigte, wie das Schöne, über den Durchgangspunct der ſinnlichen Wahrnehmung hinausgeſetzt, durch die Combinationen des Verſtandes der vergleichenden, zuſammenfaſſenden, ſchaffenden Fantaſie auch einen geiſtigen und ſittlichen Gehalt annehmen könne. Die Mitwirkung der Fantaſie ſetzt er nirgends in das erforderliche Licht, aus dem einfachen Grunde, weil es ihm bei einer Fülle logiſchen Scharfſinns gänzlich daran fehlte, und ſeine Zeit dieſen Mangel eben ſo wenig empfand, als er ſelbſt. Um dem Principe der Aeſthetik beſtens nachzugehen, zog er ſich in die geräumigen und bequemen Schlupfwinkel der damals geltenden Pſychologie zurück, von wo aus er denn natürlich die Unterſuchungen über das Gegenſtändliche (Objective der Schönheit) und ihre in der Erfahrung vorhandenen Quellen vernachläßigen und aus den Augen verlieren mußte. Daß der Begriff des Schönen zunächſt in den Gegenſtänden aufgeſucht werden muß, nicht ausſchließend auf die ſubjective Betrachtungsweiſe eingeſchränkt, und mit rein pſychologiſchen Webereien verbrämt werden darf, konnte Baumgarten, der entſchiedene Wolfianer, nicht einmal ahnen, geſchweige richtig einſehen. Nach ſeiner Vorſtellungsweiſe waren die Dinge gerade ſo und nicht anders beſchaffen, als ſie gedacht wurden; wenn ihre Begriffe mit den Geſetzen der Logik erweislich übereinſtimmten, ſo war die ſubjective Betrachtungsweiſe zugleich objectiv, ohne daß ſie nöthig hatte, ſich über ihre Gränzen hinaus zu bemühen. So lange die Wolfiſche Philoſophie vorherrſchte, haben alle in ihrem Geiſte geborenen und gemodelten Aeſthetiker denſelben Weg verfolgt. Was gegenwärtig die Einheit zwiſchen Begriff und Erſcheinung genannt wird, blickt ſchon in Baumgarten's Verfahren bis auf einen gewiſſen Punct der Annäherung durch, nur war es nicht beſtimmt genug hervorgehoben. Uebrigens iſt die Uebereinſtimmung des Mannigfaltigen mit ſeiner Einheit als Formel zur allgemeinen Beſtimmung des Schönen und ihrer Art eben ſo gut und noch bequemer zu brauchen, als jede andere ſeitdem aufgekommene. An und für ſich gleicht ſie freilich einer leeren Schüſſel, aus der Niemand eſſen kann, der nicht, um mit Goethe zu reden, etwas Tüchtiges zum Hineinlegen mitbringt. Steht es aber um die übrigen Formeln viel beſſer? Alles kommt darauf an, die Einheit des Mannigfaltigen, je nachdem ſie verſchiedene Kreiſe bildet, ſo lebendig zu erkennen und ſo weit zu ſteigern, als es möglich iſt. Das war Baumgarten's Sache nicht; ſelbſt die Wahl ſeiner Beiſpiele zum Behufe der redenden Künſte liefert häufig Beweiſe eines unglücklichen Geſchmacks. Deßhalb mußte er auch davon abſtehen, ſeine Theorie auf die einzelnen Künſte practiſch anzuwenden. Die vorerwähnte Formel wurde in der Folge von den meiſten Anhängern Baumgarten's aus der Bedeutung, in welche er jene nahm, in den Gedanken einer falſchen Zweckmäßigkeit hinüber gedreht, einer ſolchen nämlich, die nicht von dem Begriffe innerer, äſthetiſcher Organiſation, ſondern von äußern, fremdartigen Beziehungen abhängt. Kein Terminus iſt vielleicht ſo ſchlimm gemißbraucht worden, hat ſo unabſehliche Verwirrung angeſtiftet, als der Wortverkehr mit der Zweckmäßigkeit.

Durch Kant's Beiſpiel und die Mißverſtändniſſe ſeiner Anhänger und Ausleger wirkte die Zweckmäßigkeit als Loſungswort ſpäterhin noch gefährlicher, als ſeit den Tagen Baumgarten's. Seine äſthetiſchen Grundſätze erhielten ſich im Weſentlichen mehre Jahrzehnde hindurch, verſetzt mit wechſelnden Ingredienzen der Pſychologie, theils in einheimiſche, theils in ausländiſche Farben getaucht, bis der Eklekticismus allmählich anfing, ſein leichtes Haupt zu erheben und die Kantiſche Philoſophie auch in der Aeſthetik eine Revolution hervorbrachte, die in vielfach abgeänderten Schwingungen noch immer fortdauert. — G. F. Meier, der erklärteſte Anhänger Baumgarten's, ſchrieb aus deſſen Dictaten, ohne den Scharfſinn und die Kenntniſſe ſeines Lehrers zu beſitzen, die Anfangsgründe aller ſchönen Wiſſenſchaften zuſammen in ermüdender Breite, mit peinlicher Trockenheit (Anfangsgründe aller ſchönen Wiſſenſchaften. Halle 1748 — 50. 3 Bände). Sein logiſches Schnitzwerk, woran er eine handwerksmäßige Thätigkeit verſchwendete, hinderte ihn nicht, oberflächlich zu ſeyn. Er hat die Wiſſenſchaft bloß durch die mühſeligen Ausflüſſe ſeiner Armuth bereichert.

Sulzer's Wirkſamkeit iſt bloß in ſo fern hier zu erwähnen, als er ſich beſtrebte, Baumgarten's Schönheitstheorie durch einen neuen Anbau zu erweitern. Bei achtungswerther Gelehrſamkeit und Thätigkeit, ohne tieferes philoſophiſches Talent, ſchwankte Sulzer von einer Beſtimmung zur andern hinüber, verwirrte die Begriffe des Vollkommenen, Guten und Schönen kraus durch einander, und impfte zuletzt in der Eigenſchaft eines moraliſchen Krankenwärters, der Schönheit, zur Pflege ihrer Geſundheit, die Tugend ein. Eberhard ging in ſeinen äſthetiſchen Anfängen ebenfalls von Wolf und Baumgarten aus, warf ſich erſt ſpäterhin in eine freiere Bahn, der daher anderswo gedacht werden muß.

Anfangsgründe der ſchönen Wiſſenſchaften von J. F. Faber. Mainz 1767.

Das Werk hat geſchichtliches Intereſſe, in ſo fern es auf eine ergetzliche Weiſe zeigt, wie tief die deutſche Aeſthetik unter dem Vortritte J. F. Faber's um das Jahr 1767 geſunken war. Sie iſt ein würdiger Pendant zu Schönaich's Aeſthetik in einer Nuß, die, wenn Jean Paul richtig citirt hat, gerade um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erſchien. Die Hymnen der Alten werden mit Triller's Prinzenraube in ein und dasſelbe Fachwerk geſtellt. Die Begriffe ſind ſo weit gefaßt, daß ſelbſt das Entgegengeſetzte in ſie hineingeht. Schön iſt dem Verfaſſer dasjenige, was ſowohl mit der Natur der Gegenſtände, als mit unſerer eigenen übereinſtimmt.

Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften von F. J. Riedel. Jena 1767.

Der Verfaſſer hat längere Zeit in Wien gelebt, als Vorleſer des berühmten Fürſten Kaunitz, vielleicht auch ſeine Aeſthetik daſelbſt geſchrieben. Das Denkmal ſeiner literariſchen Exiſtenz iſt durch eine gelegentliche Aeußerung Leſſing's in etwas aufgehellt worden. Von der zweiten Auflage heißt es in der allgemeinen deutſchen Bibliothek: Hin und wieder hat der Verfaſſer Verbeſſerungen beabſichtigt, er mag aber bemerkt haben, daß ſein Buch keiner Verbeſſerungen fähig ſei, und hat bald aufgehört. Der zweite Theil, welcher die angenommenen acht Künſte: Poeſie, Redekunſt, Malerei, Bildhauerkunſt, Muſik, Pantomime, Architectur und Gartenkunſt behandeln ſollte, iſt nicht erſchienen.

Abhandlung von den erſten Grundſätzen in der Weltweisheit oder den ſchönen Wiſſenſchaften, von M. Gottlob Schlegel. Riga 1770. Einige erläuternde Zuſätze dazu in einem Schreiben an Fr. Nikolai. Riga 1771.

Schlegel will den durch Batteux in Deutſchland aufgekommenen Grundſatz der Nachahmung bekämpfen, geräth jedoch über dem Bemühen, dafür ein Surrogat zu finden, mit ſich ſelbſt in klägliche Brüche.

Geſchichte und Grundſätze der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften im Grundriſſe. Berlin und Hamburg 1772. 8.

Die höchſt mangelhafte Theorie in ſogenannten äſthetiſchen Lehrſätzen und Regeln zuſammengeknüpft, ſucht das Heil ihrer Seele bei Sulzer's Auctorität.

Lehrbuch zur Bildung des Verſtandes oder Geſchmacks von Chr. Gottfr. Schütz. 2 Thle. Halle 1776 — 78.

Schütz hat bekanntlich an den Bewegungen der deutſchen Pädagogik geraume Zeit hindurch, nicht ohne Erfolg, lebhaft Theil genommen. Vorſtehendes Lehrbuch fällt in die Periode ſeiner dahin gehörigen Thätigkeit. Was darin auf Rechnung der Aeſthetik kommt, empfiehlt ſich durch verſtändige Anordnung und practiſchen Blick, vorzüglich in Betreff der wohlgeſuchten reichhaltigen Beiſpiele. Schon früher hatte er ſeine theoretiſchen Anſichten dargelegt in der Diſputation: De origine et sensu pulchritudinis. Halae 1768. Zwei Abtheilungen.

Vorleſungen über ſchöne Wiſſenſchaften von Chr. Friedr. Dan. Schubart. Augsburg 1777. Vermehrt unter dem Titel: Kurzgefaßtes Lehrbuch der ſchönen Wiſſenſchaften. Münſter, Osnabrück und Ham 1781.

Beide Schriften ſind von einem Zuhörer Schubart's aus deſſen Schriften zuſammengetragen worden. Es lohnt nicht der Mühe, weiter darauf einzugehen.

Einleitung in die ſchönen Wiſſenſchaften, zum Gebrauche ſeiner Vorleſungen, von L. Weſtenrieder. Erſter Theil. München 1778. 8.

Nicht befriedigende Fragmente aus einer unvollendeten Poetik, jedoch beſſer, als der Haufen der damals in Bayern erſcheinenden Aeſthetiken.

Aesthetica, seu doctrina boni gustus ex philosophia pulcri deducta in scientias et artes amoeniores. Auctore Georgio a Szerdahelly. Budae 1779. 2 Tom.

Der lateiniſche Titel erweckt ein ungünſtiges Vorurtheil für die Doctrina boni gustus, die scientiae et artes amoeniores des Verfaſſers. — Derſelbe gab 1780 in Ofen eine Imago Aestheticae heraus, worin er auf 22 Seiten das Mark ſeiner Doctrin zuſammengepreßt hatte. Er meint ſich von ſeinen Vorgängern durch die Ableitung aller äſthetiſchen Regeln aus dem Begriffe des Schönen weſentlich zu unterſcheiden. Schön iſt nach ſeiner Erklärung dasjenige, was eine äſthetiſche, übereinſtimmende Mannigfaltigkeit hat. Aus Tautologien äſthetiſche Regeln zu entwickeln, erfordert allerdings eine beſondere Art von Originalität. Ueber die Geſchmäcke muß man nicht ſtreiten.

Philoſophie der ſchönen Künſte von Joh. Chriſtoph König. Nürnberg 1784. 8.

Sein früher erſchienenes (1780) populäres Lehrbuch gehört nicht hierher. Deſſen Philoſophie der ſchönen Künſte verzichtet freiwillig auf Vollſtändigkeit oder ſyſtematiſche Ausführung, beſcheidet ſich mit einem dilettantiſchen Raiſonnement über den Urſprung der Natur, Urſachen, Wirkungen, Grade und verſchiedenen Geſtalten, Darſtellungen des Schönen und Häßlichen, und der daraus unmittelbar folgenden Vorſchriften zur Berichtigung unſers natürlichen Geſchmacks. Das Häßliche kommt ſonſt meiſtens wider Willen der Verfaſſer in ihre Compendien, dießmal iſt es auf geradem Wege eingewandert. Das Ganze beſteht aus zwanzig Abſchnitten, die ſich weitſchichtig in Gemeinſätzen an einander hinſchieben und die Worte Salomon's nachſprechen: Nichts Neues unter der Sonne. Die einzelnen Künſte werden nicht ſpecificirt. Recenſion im 65. Bande der allgem. deutſchen Bibliothek. 1. St. S. 130.

Aeſthetik der allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften von Philipp Gäng. Salzburg 1785. 8.

Die Wolfiſch-Baumgarten'ſchen Grundſätze haben hier und da einen eklektiſchen Ueberzug bekommen. Die Behandlung ſchließt die einzelnen Discipline der Aeſthetik aus, indem ſie bei ihren allgemeinen Begriffen ſtehen bleibt.

Grundbegriffe der Philoſophie über den Geſchmack, von Gotth. Samuel Steinbart. Züllichau 1785. gr. 8. Erſtes Heft, enthaltend die allgemeine Theorie der ſchönen Künſte und die ſpecielle der Tonkunſt.

Der Verfaſſer folgt in den Hauptſachen, wie er ſelbſt bekennt, meiſtens den Anſichten Sulzer's. Steinbart war für ſeine Zeit ein klarer, aufgeweckter Kopf, der ſich beſonders in den freigelaſſenen Schranken thätig intereſſirte, ohne dabei Anſprüche auf Originalität zu machen. So erſcheint er auch auf dem Felde der Aeſthetik, obwohl dieſe eine ſeiner ſchwächeren Seiten geweſen ſeyn mag. Eigenthümlich iſt ihm indeſſen die Eintheilung der Künſte.

Grundriß der Theorie und Geſchichte der ſchönen Wiſſenſchaften, von C. Meiners. Lemgo 1787. 8.

Meiners wurde ehemals als Philoſoph weit über Verdienſt geſchätzt. Gegenwärtig hat ſich ein richtigeres Urtheil über ihn gebildet. Ein ſolches iſt in den Jahrbüchern für wiſſenſchaftliche Kritik ausgeſprochen worden, auf Veranlaſſung des pythagoräiſchen Syſtems. Meiners kam nicht leicht über den hiſtoriſchen Geſichtskreis hinaus, that ſelbſt hier nicht immer der ſchärfern Kritik genug. Seine äſthetiſchen Bemühungen drehen ſich gleichfalls zu ſehr in dem hiſtoriſchen Sauerteig herum. Die Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften zwängt er in Dichtkunſt und Wohlredenheit ein, verbunden mit einem Nachtrage literariſch ſcientifiſcher Bemerkungen. So unphiloſophiſch Anlage und Eintheilung iſt, zeigt ſich auch die Ausführung.

Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften, von Andr. Heinr. Schott. 2 Thle. Tübingen 1789. 8.

Seiner Erklärung zu Folge iſt Schönheit die Einheit des Mannigfaltigen. So wehte das Banner der Baumgarten'ſchen Aeſthetik

ungeſtört bis zum Entſcheidungsjahre 1790 fort, wo Kant mit ſeiner Kritik der Urtheilskraft auftrat. Die Theorie beſchränkt ſich häufig mit ermüdender Umſtändlichkeit auf die allgemeinen äſthetiſchen Grundſätze, verräth aber im Einzelnen gute Auswahl und Beleſenheit.

Die erſten Grundſätze der ſchönen Künſte überhaupt und der ſchönen Schreibart insbeſondere, von Eulogius Schneider. Bonn 1790. 8.

Noch einmal ertönt die Glocke der Baumgarten'ſchen Aeſthetik, wiewohl etwas dumpf, wenn man den verfehlten Eintheilungsgrund der ſchönen Künſte beobachtet. Schneider erblickt nämlich die Aeſthetik in der Theorie der ſinnlichen Erkenntniß des Schönen, oder in dem zuſammenhängenden Inbegriffe derjenigen Grundſätze, welche allen ſchönen Künſten und Wiſſenſchaften gemein ſind. Die ſchönen Künſte zerfallen in redende, zeichnende, bildende und ordnende, ſind ſämmtlich Darſtellungen ſinnlicher Vollkommenheit, worin der höchſte Grundſatz der Aeſthetik liegt. Die einzelnen Künſte werden außer Acht gelaſſen, die Grundſätze der Grammatik und der Stiliſtik mögen dafür Erſatz leiſten, ſo gut ſie können.

Grundſätze der Aeſthetik, deren Anwendung und künftige Entwicklung, von C. v. Dalberg (Fürſt Primas). Erfurt 1791. 8.

Das Buch beſteht aus einer Folge von Aufſätzen, die größtentheils in den Verſammlungen der churmainziſchen Akademien nützlicher Wiſſenſchaften zu Erfurt vorgeleſen worden ſind. Daraus erklärt ſich der Mangel an ſyſtematiſcher Verbindung. Moral und Religion ſpielen im Bereiche der Aeſthetik wichtige Nebenrollen. So viel Ehre ſie dem Herzen des Verfaſſers machen, ſo wenig kann ſich die Ordnung des Denkers damit vertragen. Ein ſummariſches Urtheil hat ein Recenſent in der N. Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften, 50. Bd. 2. St. S. 268, über das vorliegende Werk gefällt, wenn er ſagt, der Werth des Buches beruhe mehr auf einzelnen feinen und neuen Beobachtungen, als auf der Gründung und Entwicklung allgemeiner Grundſätze.

Ernſt Platner's Vorleſungen über Aeſthetik. In treuer Auffaſſung nach Geiſt und Wort wiedergegeben von deſſen dankbarem Schüler M. Moriz Erdmann. Zittau und Leipzig 1836.

Die Herausgabe des Büchleins iſt ein Werk der Pietät; Platner, deſſen noch jetzt anzuerkennendes Hauptverdienſt auf ſeinen anthropologiſchen Arbeiten und einzelnen ſkeptiſchen Unterſuchungen beruht, ſcheint ſeiner eigenen Aeußerung zu Folge, nach dem Vorgange anderer Univerſitäten, zuerſt in Leipzig Vorleſungen über Aeſthetik gehalten zu haben. Frei von allem Schulzwange und den Feſſeln des Syſtems, entwickelt er in ihr die natürliche Elaſticität ſeines Geiſtes. Wie ihm die Intereſſen der Humanität überall von großer Wichtigkeit waren, ſo geht er auch hier von ihnen aus, und verfolgt ſie in ihren verſchiedenen Richtungen. Gleich von vorn herein theilt er die Menſchen in gute und böſe ein. Das heißt nun freilich den trojaniſchen Krieg bei Leda's Eiern anfangen, indeſſen wußte er mit ihren zweifachen Abkömmlingen in ſeiner Art gefällig umzugehen. Als feiner Welt- und Lebemann weiß er auch die Beſtimmung des Schönen mit den Reizen des andern Geſchlechtes in eine geſellige Verbindung zu bringen. Bekanntlich machte das Weſen der Weiblichkeit ein Lieblingsthema ſeiner Vorträge aus. Nicht ſelten beſtreitet er im Vorbeigehen

fremde Meinungen, und haſcht mit Bienenlippen nach literariſchen Anecdoten und Charakterzügen. Bei ſeinen nicht immer gehörig begründeten Erklärungen geht er gern von Beiſpielen aus, oder führt jene darauf zurück. Die Beiſpiele ſind meiſtens glücklich. Sein Geſchmacksurtheil zeugt von Umfang, Kenntniß und Feinheit. Er iſt ein Virtuos in der akademiſchen Converſationsſprache, fühlt ſein Uebergewicht, macht es mit Entſchloſſenheit geltend, wie es nicht anders ſeyn kann, im Ganzen auf Koſten der Gründlichkeit. Eingeſtreute Witzfunken, ſchalkhafte Pointen, weckende Anſpielungen, freimüthige Blicke auf die Gebrechen der Zeit, verſtärken den Strom ſeiner hinreißenden Suada. Kurz ſeine Vorleſungen über Aeſthetik laſſen in ihm vollkommen den luſtigen Philoſophen der Xenien erblicken. Für unſere Tage hat das Buch ſeine Bedeutung, und größtentheils auch ſeine redneriſche Anziehungskraft verloren. Es iſt deßhalb nicht nöthig, ſeinen Gehalt näher zu würdigen. Man muß es als ein hiſtoriſches Denkmal betrachten, das den Werth eines bedeutenden und einſt ſehr wirkſamen Univerſitätslehrers treu vor Augen legt, und ſeinen zahlreichen weit verbreiteten Schülern, wie Allen, die ſich an ſeinen Schriften erfreut haben, ein werthes Andenken ſeyn wird.

Handbuch der Aeſthetik für gebildete Leſer aus allen Ständen. In Briefen herausgegeben von Joh. Aug. Eberhard. 4 Thle. 2. Auflage, erſchienen zwiſchen den Jahren 1807—20.

Ehe von dem äſthetiſchen Hauptwerke des Verfaſſers die Rede iſt, mag ſeiner Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften mit einigen Worten gedacht werden, da dieſe in wiſſenſchaftlicher Hinſicht auf jenes vielfältig Licht wirft. Letztere hat (1783, 86, 90) in Halle drei Auflagen erlebt. Der erſten iſt ein Sendſchreiben an Moſes Mendelſohn vorgeſetzt, für das Andenken der beiden würdigen Männer und Freunde keine gleichgiltige Zugabe. Das für akademiſche Vorleſungen beſtimmte Buch war, wie der Verfaſſer ſelbſt offenherzig bekennt, aus Rückſicht für die Bedürfniſſe der Zuhörer, urſprünglich zu ſchnell ans Licht getreten, mit ſichtbaren Mängeln in der Anordnung. Die folgenden Ausgaben haben an dieſem Fehler gebeſſert, ihn aber nicht genügend aufgehoben. Nachdem die allgemeinen Grundſätze behandelt ſind, ſoll ſich der übrige Inhalt ausſchließend mit der Poeſie beſchäftigen. Deſſen ungeachtet tauchen in der Mitte des Buches verſchiedene Bruchſtücke der Rhetorik auf. Auch anderwärts iſt die Verknüpfung oft ziemlich loſe, das Folgende durch das Vorhergehende zu wenig bedingt. In den Vor- und Grundbegriffen folgt Eberhard der Weiſe Baumgarten's, und verbindet damit gehörigen Orts einzelne Ideen von Moſes Mendelſohn, Sulzer, Engel. Mitunter wird auch Ariſtoteles zu Hilfe gerufen. Der Vortrag bewegt ſich in den Schranken der ehemals beliebten Analytik, trägt in Zuſätzen das Weitere vor, begegnet möglichen Mißverſtändniſſen, ſucht die Beſtimmungen zu ſchärfen theils durch Ableitung, theils durch Trennung. Die Menge des angeknüpften Details erſchwert hin und wieder die Klarheit des Ueberblicks, bringt eine gewiſſe Unruhe in das Ganze. Jede Periode der wiſſenſchaftlichen Mittheilung neigt ſich zu Lieblingsſchwächen hin, das hat auch Eberhard an ſich erfahren. Logiſche Ueberlegenheit iſt ihm nicht nachzurühmen; ſelten ſchreitet er gerade aus auf das Ziel zu, lieber lehnt er ſich auf Zwiſchenbegriffe, dingt ihnen etwas ab, oder ſetzt ihnen dies und jenes Merkmal zu. Die literariſchen Nachweiſungen ſind reichhaltig, und in Betreff einzelner Unterſuchungen

gewählt. Als Erbſtück des Wolfianismus, als Teſtament ſeiner letzten Anhänger, unter denen Eberhard einer der gelehrteſten und fähigſten war, dürfte deſſen Compendium jedem ähnlichen vorzuziehen ſeyn. Der Grundcharakter der ſo eben beſprochenen Theorie tritt in Abſicht auf wiſſenſchaftliche Haltung ebenfalls in dem Handbuch der Aeſthetik hervor. Zwar könnte es ſcheinen, als habe Eberhard die wiſſenſchaftlichen Anforderungen dem Intereſſe eines gemiſchten Leſekreiſes mit Vorbedacht aufgeopfert; ſieht man aber genauer nach, ſo merkt man bald, daß er in ſeinem Gedankenkreiſe zu feſt eingewohnt war, als daß es ihm möglich geweſen wäre, ſelbſt in dieſen ſein Publicum mit der Macht der freien Ueberzeugung einzuführen. Was er aus Gefälligkeit gegen die Gebildeten aus allen Ständen gethan zu haben vermeinte, war ihm ſelbſt ſeit langer Zeit zu einem ſteigenden Bedürfniß geworden; ſonſt würde er ſicherlich, ohne die Gränzen der Faßlichkeit zu überſchreiten, für die Feſtſtellung der Hauptpuncte ſtrengere Maßregeln ergriffen haben. Die Anordnung nimmt von vornherein einen noch viel unſtetern Gang, als in der Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften, wahrſcheinlich für den Zweck, durch gelegentliche Abwechslung die Aufmerkſamkeit zu feſſeln. Mit großer Ausführlichkeit ſind die verſchiedenen Gradationen des Aeſthetiſchen behandelt, nicht immer in naturgemäßer Folge. So iſt z. B. das Ideale offenbar zu weit hinausgerückt.

Zwiſchen die äſthetiſchen Gradationen und Beſchaffenheiten, welche die Hälfte des ganzen Werks einnehmen, iſt die Lehre von den Tropen außerhalb des natürlichen Zuſammenhangs eingeſchoben. Die fraglichen Begriffe werden meiſtens nach einem großen Ueberſchlage von Beobachtungen mehr beſchrieben als erklärt, und wo die anfängliche Beſtimmung nicht ausreicht, hintendrein in der Form von Nachträgen weiter ausgeführt. Einige Auseinanderſetzungen ſtehen zu tief unter ihrem Gegenſtande und der Bildung der Zeit, z. B. die Artikel über das Humoriſtiſche, Wunderbare, Romantiſche und die verſchiedenen Zweige des Lächerlichen. Verdienſtlich iſt die Zuſammenſtellung der äſthetiſchen Verhältniſſe unter dem Geſichtspuncte der Einheit; wo dieſer Verſuch gelungen iſt, kann er zu einer practiſchen Beſtätigung der einzelnen Erklärungen dienen. Mitunter wird indeſſen eine und die andere Combination zu vorſchnell als unſtatthaft abgewieſen. Warum ſoll ſich z. B. mit dem Großen die Grazie nicht vereinigen laſſen, ſelbſt, wenn wir dem Verfaſſer auf ſein Wort glauben wollen, daß letztere ausſchließend in Schönheit der Bewegung beſteht? Der Apoll vom Belvedere beantwortet die Frage im Sinne der entſchiedenſten Bejahung. Die äſthetiſirende Logik kann in dergleichen Dingen leicht zu viel thun, wenn ſie das Ganze der zuſammengehörigen Anſchauungen außer Acht läßt. Der dritte Band beginnt mit Erörterungen aus dem Gebiete der Semiotik; ſie erinnern theilweiſe an den Vorgang Baumgarten's und ſeiner Nachfolger. Die einzelnen Künſte werden ſodann umſtändlicher betrachtet, als es ſonſt gewöhnlich der Fall iſt, und zwar nach der vorhergegangenen, etwas lockeren Claſſification, in folgender Ordnung: Muſik, Tanzkunſt (Ballet), Baukunſt, Plaſtik, Malerei. Am anziehendſten iſt der Abſchnitt über Muſik behandelt, durchwebt mit hiſtoriſchen Nachweiſungen und Charakteriſtiken, die ſich auch durch die übrigen Künſte hinziehen. Ueber manche dort angeregte Puncte iſt der fortgeſetzten Kritik ſeitdem freilich ein beſſeres Licht aufgegangen. Die Redekünſte, unter denen die Poeſie den Schluß des Ganzen bildet, ſind nach ihren Unterſchieden,

Mitteln, Gattungen, mit beſonderer Vorliebe und Ausführlichkeit dargeſtellt. Eine Menge treffender, feiner Bemerkungen, findet ſich unter den Rubriken des Stils und ſeiner mannigfaltigen Ausdrucksweiſen; man erkennt darin den geübten Schriftſteller, den Mann von Geſchmack, den Verfaſſer des ſynonymiſchen Wörterbuches. In der Poetik hält er zwar häufig noch an veralteten Grundſätzen feſt, trägt ſie aber mit Gewandtheit vor, und erhebt ſich hin und wieder auch zu eigenthümlichen Anſichten, vornehmlich in Betreff der Tragödie. In der Komödie ſchränkt er ſich auf das Längſtbekannte ein. Die ſchwächſten Seiten der Ausführung treten im Roman, verglichen mit dem Epos, dem beſchreibenden und idylliſchen Gedicht, hervor. Das Epigramm wird das unvollkommenſte Gedicht genannt, weil es das kürzeſte ſey. Die von Zeit zu Zeit auf die Culturperioden der Menſchheit gerichteten Blicke, würden dem Leſer noch angenehmere Ruhepuncte darbieten, wären ſie nicht zuweilen durch eine ungenügende Auffaſſung getrübt, wie ſie wohl ehedem Sitte war, gegenwärtig aber nicht mehr vorhalten will. Im Geiſte ſeiner Aeſthetik hat er ſich nach Umſtänden der pſychologiſchen Entwicklung mit Glück bedient, wenn er auch dabei nicht immer zu den tiefern Gründen vordringt. Die gelegentlichen Einmiſchungen aus der Literaturgeſchichte haben zum Theil den Reiz von Anecdoten. Beſtimmte literariſche Data waren mit der Anlage und Beſtimmung des Buches unverträglich; dagegen wird jede Veranlaſſung benützt, bald durch Beiſpiele, bald durch hingeworfene Winke, mit Hilfe einer umfaſſenden Beleſenheit, zur nähern Bekanntſchaft mit der deutſchen und ausländiſchen Literatur einzuladen. Sogar viele verſchollene Schriften werden dem Namen nach wieder aus dem Staube der Vergeſſenheit aufgerüttelt. Die meiſten Beiſpiele erfüllen ihre Pflicht, einige vernachläßigen dieſelbe. Eberhard hat zu ſeinem Schaden die am Ende des vorigen Jahrhunderts durchgebrochene Geſchmacksrevolution unbeachtet gelaſſen; denn wo er ihrer etwa gedenkt, geſchieht es nur, um ihr ſein Mißtrauen zu bezeigen. Im Allgemeinen iſt ſeine Kritik richtig, doch hängt ſie daneben gewiſſen Vorurtheilen an, ſtellt manche Schriftſteller und einzelne Gattungen von Werken zu hoch, berückſichtigt andere umgekehrt zu wenig oder gar nicht. Die briefliche Mittheilungsform, ſo mäßig und geſchickt ſie gebraucht iſt, dürfte der heutigen Leſewelt kaum noch recht zuſagen. Nach Beſchaffenheit des Gegenſtandes, beſonders bei ſchwierigen Unterſuchungen, wechſelt der Ton des Vortrages; überall ſtehen demſelben die Annehmlichkeiten eines reinen, ſichern, gewählten Ausdruckes zu Gebote, der ſich nach Maßgabe des zu Behandelnden auch mit dem beſcheidenen Farbenſchmelze der Fantaſie zu ſchmücken weiß. Im Fluſſe der lebendigen Rede glühte der verehrungswürdige Mann ſelbſt in ſeinen letzten Jahren noch oft von jugendlichem Enthuſiasmus auf, als ſäße er nicht auf dem Katheder, ſondern auf dem Dreifuße der Pythia. In wie weit ſein Handbuch für die Claſſen der Leſer, denen es zugedacht war, bis auf unſere Tage brauchbar iſt, in welchem Grade es durch die Fortſchritte der Zeit an Werth verloren hat, kann hier nicht genauer bezeichnet werden, als es im Vorhergehenden andeutungsweiſe geſchehen iſt. Jedenfalls eignet ſich beſagtes Werk, trotz der ihm anhaftenden Mängel, ungleich beſſer zur Vorbereitung auf ein tieferes Studium, zur Einleitung in das Ganze der äſthetiſchen Kenntniſſe, als die Mehrzahl der neueſten Erſcheinungen. Die Gränzen des Raumes verbieten es, bei einer Schrift von ſo bedeutendem Umfange das Geſagte durch kritiſche Thatſachen zu rechtfertigen. Er-

wähnen wir dafür lieber einige von den bemerkenswerthen Eigenthümlichkeiten des Verfaſſers. Mit Recht beſtreitet er die gangbare Erklärung der Allegorie, wornach ſie nichts weiter, als eine fortgeſetzte Metapher ſeyn ſoll (vergl. den Artikel Metapher). Wichtig iſt der Unterſchied, welchen Eberhard zwiſchen der Tragödie der Alten und dem Trauerſpiele der Neuern annimmt. Viele neuere Aeſthetiker paſſen ihre Erklärung vom Weſen der Tragödie ſichtbar der Meinung und dem Verfahren der Griechen an, und wollen deſſen ungeachtet mit ſchreiender Inconſequenz den Neuern nicht erlauben, das Schickſal nach antiker Weiſe zu behandeln. Unſere Theorie der Tragödie iſt überhaupt noch zu eng. Auch über die Reinigung der Leidenſchaften im Sinne des Ariſtoteles kommen intereſſante Bemerkungen vor, die in ihrem Endpuncte von dem anderwärts darüber Geſagten nicht weit abweichen (vergl. den Artikel über Ariſtoteles). Schließlich iſt Eberhard noch gegen eine falſche Auslegung ſeines Idealbegriffes in Schutz zu nehmen. Solger ſchiebt ihm (ſ. deſſen Vorleſungen über Aeſthetik, S. 24) den Gedanken unter, als verſtehe er unter dem Ideale, in ſo fern es das reine Bild eines Gegenſtandes enthalte, geläutert von allen Zufälligkeiten und Beſonderheiten, eine bloße Abſtraction. Davon ſteht kein Buchſtab im Handbuche; Eberhard wußte zu gut, wie nothwendig das Concrete dem Idealen iſt, als daß er jenes rund von der Hand hätte weiſen ſollen. Die ſchlagendſte Widerlegung der Solger'ſchen Zumuthung findet ſich in Eberhard's Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften, zweite Auflage, S. 43.

Heydenreich.

Heydenreich, der Aeſthetiker, bezeichnet die Gränzſcheide zweier divergirender Zeiten; er war der Sohn der einen und der Zögling der andern, ausgeſtattet mit Kräften, die ihm eine mehr als gewöhnliche Stellung unter ſeinen Mitbewerbern anwieſen und ſicherten. Mit philoſophiſchem Geiſte, reiner Wahrheitsliebe, die ſich nicht ſcheute Irrthümer offen zu bekennen und förmlich zurückzunehmen, vereinigte er poetiſche Reizbarkeit; mehre ſeiner lyriſchen Geſänge verbürgen ihm den Ehrennamen eines Dichters. So war er vor vielen Andern berufen und befähigt, in Sachen der Aeſthetik ſeine Stimme abzugeben. Die geſchichtlichen Bewegungen der Philoſophie betrachtend, ſuchte er ſeine Aufgabe mit den Hilfsmitteln der Erfahrung und Speculation zu löſen. Der erſte Band ſeines Syſtems der Aeſthetik erſchien in Leipzig 1790, ein zweiter folgte nicht nach, da mittlerweile ſein Credo eine ſtarke Veränderung erfahren hatte. Der Vortrag theilt ſich in Betrachtungen und Excurſe, gibt überall mehr oder weniger die Früchte eines freien Nachdenkens zu erkennen. Das Buch hat ſich zwar überlebt, doch iſt es ſehr brauchbar, um ſich mit eigenen Augen von der damaligen Gährungsperiode und den ihr vorangegangenen Zeichen der Zeit zu überzeugen. Heydenreich konnte für ſein Werk Kant's Kritik der Urtheilskraft nicht benützen, dieſe kam etwas ſpäter ins Publicum. Doch merkt man es den pſychologiſchen Tendenzen Heydenreichs vielfältig an, daß er von Kant's Kritik der reinen Vernunft und ihren großen Reſultaten lebhaft ergriffen war. Vorzüglich beſchäftigte ihn die Frage nach dem Principe der Aeſthetik, das, wie er richtig bemerkte, Baumgarten mit der Weite eines allgemeinen Begriffes verwechſelt hatte. Das Weſen der ſchönen Kunſt ſetzte er in die Darſtellung eines beſtimmten Zuſtandes der (lebhaft gerührten) Empfind-

ſamkeit, wodurch er ſich von allen Seiten, ja von jedem Puncte aus den Weg zur Wahrheit verſperrte. Die Empfindſamkeit iſt nach ihm die Fähigkeit zum Empfinden mit einem freien, durch zwingende Verhältniſſe nicht beſtimmten Intereſſe am Empfinden ſelbſt. Zuvörderſt legte er vorausſetzend ſo viele und verſchiedene Bedingungen des Denkens in die Empfindſamkeit hinein, daß ſie nothwendiger Weiſe, ließ ſie ſich die Zumuthung gefallen, an der Folge der unnatürlichen Ueberladung ſterben mußte; dann war nicht abzuſehen, wie die Empfindſamkeit, wenn einmal das größere Maß ihrer Erregung über ihre Vollmacht zur Darſtellung entſcheiden ſollte, angekommen auf ihrer letzten Höhe, wo gerade das Beſte von ihr zu erwarten war, dem Triebe nach kunſtreicher Mittheilung folgen konnte. Denn in dem Maße als die Empfindſamkeit gewaltiger wirkt, geht ſie mehr und mehr auf ſich ſelbſt zurück, unbekümmert um alle und jede abſichtliche Mittheilung. Endlich warf dieſe verfehlte Theorie die Veranlaſſung zum Kunſtwerk und deſſen Weſen, das Motiv der Kunſt und das Darſtellungsvermögen unbefugtermaßen in eine und dieſelbe Wagſchale (Beurtheilung des Heydenreich'ſchen Grundſatzes, in Briefen an G. Schatz. Neue Bibl. der ſchön. Wiſſ. u. Kſte. Bd. 47. St. 12. 1792). Die Ausdrucksweiſe der Empfindung ſollte ihre Claſſification begründen, ein neuer Stein des Siſyphus. Solcher Geſtalt leitete Heydenreich aus ſeinem Principe die Tonkunſt, Tanzkunſt, Dichtkunſt, Schauſpielkunſt u. ſ. w. ab, indem er dabei die bedenkliche Frage aufſtellte, woher man denn wiſſen könne, daß es nicht noch andere ſchöne Künſte gebe; worauf er indeſſen die Antwort ſchuldig blieb. In ſeinen Originalideen kehrte er der Empfindſamkeit den Rücken, und pflanzte dafür theoretiſch das Palladium der Genialität auf. Der Genius war damals ein trefflicher Geſelle, hinter die ſchwierigſten Puncte der Unterſuchung leiſe hinweggeſchlichen. Nachdem Kant's Kritik der Urtheilskraft erſchienen war, unter Zeichen einer ungewöhnlich ſteigenden Theilnahme, verſuchte es Heydenreich, ſeine früher aufgeſtellten Anſichten mit den Lehren des Kriticismus auszugleichen, oder doch nach ihnen in verſchiedenen Beziehungen zu modificiren, was ihm jedoch nicht vollkommen gelingen wollte, ſo ſehr er in vielfältigen Beſtrebungen die Sache der Kant'ſchen Schule zu der ſeinigen machte. Die verſchiedenen Abhandlungen, welche den Fortſchritt ſeiner Wirkſamkeit bezeichnen, gehen zu ſehr ins Specielle, um hier angeführt zu werden.

Kant und die Nachwirkungen ſeiner Schule.

Zwiſchen Heydenreich's Syſtem der Aeſthetik und ſeine Originalideen, fiel die Kritik der Urtheilskraft von Kant (Berlin u. Libau 1790), mit welcher für die wiſſenſchaftliche Begründung desſelben Gegenſtandes eine neue Periode begann, die wichtigſte von allen, wenn man die Größe der dadurch erregten Theilnahme, den Farbenwechſel ihrer anhaltenden Wirkungen, und die Folge der von ihr hervorgerufenen Grundſätze und Einſprüche erwägt. Ein Werk von ſo durchgreifender Bedeutſamkeit verlangt mit Recht eine etwas genauere Würdigung. Einzelne Keime ſeiner Theorie hatte Kant, durch Tiefſinn, Originalität und Ausdauer ein Wecker und Beherrſcher der deutſchen Philoſophie, wie es vor ihm ſelbſt Leibnitz nicht in gleichem Maße geweſen war, bereits in ſeinen Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen ausgeſtreut (Königsberg 1764). In anziehender und zugleich populärer Behandlungsweiſe laſſen ſie ſich mit ſeiner Anthropo-

logie vergleichen. Kant war in Gemäßheit ſeines geiſtigen Charakters nicht dazu geeignet, in den Erfahrungselementen der ſpeciellen Aeſthetik ein höheres Licht anzuzünden; er verhielt ſich gegen Poeſie, überhaupt gegen alle Kunſt ziemlich gleichgiltig, wofür neben bekannten Thatſachen auch die ſcholaſtiſche Darſtellungsweiſe ſeines Syſtems ein Zeugniß ablegt. Kann nach Jean Paul's Behauptung die rechte Aeſthetik nur von demjenigen erwartet werden, der den Beruf des Philoſophen mit jenem des Dichters gehörig in ſich vereinigt; ſo mußte Kant in Sachen der nähern Anwendung, unter den Amphiktyonen des Geſchmackes, auf Sitz und Stimme verzichten. Die erfahrungsmäßige Objectivität der Aeſthetik lag übrigens gar nicht in ſeinem Zwecke; er war vielmehr vermöge ſeines ſpeculativen Standpuncts gezwungen, als ihr entſchiedener Gegner aufzutreten. Was er geleiſtet hat, beſteht denn auch bloß in Ergebniſſen der Speculation, und hat mit der Ausübung des Schönen und einer auf ſie gerichteten Erkenntniß nichts zu ſchaffen, mit Ausnahme einzelner gelegentlicher Winke und Beſtimmungen. Um ſeine äſthetiſchen Grundanſichten richtig aufzufaſſen, iſt es nothwendig, auf die Haupt- und Wendepuncte ſeiner Philoſophie zurückzugehen, wodurch ſie wurde, was ſie war, eine weitausſehende Reaction im Reiche des Denkens. Hatte die Wolfiſche Schule im Vertrauen auf die Allmacht logiſcher Begriffsmäßigkeit, ohne das mindeſte Mißtrauen gegen ſich ſelbſt und ihre Dogmen, fort und fort gelehrt, daß die Erkenntniß, wofern ſie den Anforderungen eines widerſpruchsfreien Verfahrens genug thue, mit dem Seyn der Dinge von allen Seiten objectiv zuſammentreffe, jeden Vorwurf des Gedankens in einem reinen Abdrucke umfaſſe und wiedergebe: ſo kehrte Kant die Sache geradezu um, mit der Behauptung, die Gegenſtände ſeien an und für ſich auf ihrem letzten abſoluten Grunde durchaus unerkennbar, in der Form ihrer Erſcheinungen aber, ſo weit dieſe in die Wahrnehmung hineinreiche, unauflöslich an die Bedingungen unſeres Erkenntnißvermögens gebunden, weßhalb eine vollkommene Uebereinſtimmung zwiſchen dem ſubjectiven Bewußtſeyn und dem objectiven Gehalt des Vorgeſtellten ſchlechthin unmöglich ſei, und unter keiner Bedingung angenommen werden dürfe. So begreift es ſich, warum Kant jede Unterſuchung des Schönen, in ſo fern daſſelbe dem Gegenſtande an und für ſich ſelbſt beizulegen ſei, aus ſeiner Theorie wegweiſen mußte, und, um nicht ganz darüber zu ſchweigen, genöthigt war, in deſſen Ermangelung eine Art von Entſchädigung in der Einrichtung und dem Zuſammenwirken der afficirten Seelenkräfte auszuforſchen. Von Seiten der Conſequenz iſt ſeine Betrachtungsweiſe untadelhaft; ſein früher aufgeſtelltes Syſtem, begründet auf formalen Idealismus, in ſo fern es nach Anfang und Ende von den Functionen des Erkenntnißvermögens abhing, trieb ihn mit unwiderſtehlicher Gewalt nach jenen Seiten hin. Die Kritik der Urtheilskraft war von ihrem Urheber zum Schlußſtein ſeiner vorhergegangenen Arbeiten auserſehen. Er mußte ſich mithin nach dem übrig gelaſſenen Raume ſtrecken, und den Schlußſtein einfügen, ſo gut es gehen wollte. Auch merkt man es der Kritik der Urtheilskraft vielfältig an, daß ſie mehr das Erzeugniß eines beſchwerlichen Zwanges, als das Kind einer freien Neigung war. Doch hat Kant in der Art und Weiſe, wie er ſich im Hinterhalte des künſtlich aufgebotenen Erkenntnißvermögens zu decken weiß, wie er um daſſelbe gegen mögliche Angriffe Vertheidigungslinien zieht, und in ihnen bald dieſe, bald jene Ausweichung anbringt, einen bewunderungswürdigen Scharfſinn entwickelt, wenn gleich alle dieſe Zurüſtun-

gen nicht im Stande ſind, die Schwächen der durchgängigen Conſtruction zu verbergen. Sein Werk zerfällt in zwei Theile; der erſte enthält die Kritik der äſthetiſchen, der zweite jene der teleologiſchen Urtheilskraft. Das Band zwiſchen der äſthetiſchen und teleologiſchen Urtheilskraft iſt, wie ſich weiterhin zeigen wird, ziemlich locker geſchlungen. Die letztere gleicht einer Nachhilfe, die für das wahre Heil der erſtern zu ſpät kommt. Die Analytik der äſthetiſchen Urtheilskraft, welcher eine darauf bezügliche Dialectik zur Seite ſtehet, befaßt das Schöne und Erhabene unter ſich. Der Inbegriff der Aeſthetik iſt damit keineswegs erſchöpft; er beſchränkt ſich in der Hauptſache auf zwei Fragmente. Dabei iſt die Stelle, wo das Schöne in ſeiner eigenthümlichen Geſtalt entſteht, nicht beſtimmt nachgewieſen, ſondern dasſelbe in den weiten Falten des Aeſthetiſchen untergebracht. Unter dem Aeſthetiſchen iſt nach Kant's eigener Erklärung dasjenige zu verſtehen, deſſen Beſtimmungsgrund nicht anders als ſubjectiv ſein kann. Ein objectives Merkmal des Schönen konnte und durfte er allerdings im Sinne ſeiner Grundſätze nicht geben, er läugnet vielmehr deſſen Möglichkeit, und, wie er darüber denkt, mit offenbarem Rechte. Kann aber ein ſubjectiver Beſtimmungsgrund, da in den Affectionen des Erkenntnißvermögens ſo vieles andere weſentlich Verſchiedene vorkommt, für ſich allein ausreichen, das Aeſthetiſche als ein Beſonderes hervorzuheben und zu fixiren? Vermittelſt der Kategorien hoffte er wahrſcheinlich jener in ſich ſelbſt verſchwindenden Weite zu entgehen, und in der Enge dasjenige zu ergreifen, das dort keine ſichere Unterſcheidung verſtatten wollte. Den Geſchmack bezeichnet er als das Vermögen der Beurtheilung des Schönen in Beziehung auf das Gefühl der Luſt oder Unluſt. Dadurch ſetzt er die Natur des Schönen, ſo weit es ein Gegenſtand der Beurtheilung iſt, ausſchließend und mit dem ſtärkſten Accent in das Reinſubjective, beſtimmt von den unmittelbaren Ausſagen innerer Erfahrung. Kritik des Geſchmacks oder der äſthetiſchen Urtheilskraft ſind ſich ihrem Inhalte nach gleich. Die den Momenten des Urtheils entnommenen Kategorien betreffen Qualität, Quantität, Relation und Modalität. Sämmtliche Kategorien kommen jedoch, genauer angeſehen, im Dienſte der Aeſthetik, bei allem Wechſel des Ausdruckes und der Wendungen auf dasſelbe unbekannte Etwas zurück, ohne die Lehre vom Schönen irgendwo einen Schritt vorwärts zu bringen. In der Kritik der reinen Vernunft wird die Urtheilskraft als das Vermögen erklärt, das Beſondere unter das Allgemeine zu ſubſummiren (einzurechnen). Das Beſondere muß daher mit dem Allgemeinen offenbar in einer weſentlich verwandten Sphäre liegen, ſoll ſich jenes dieſem erforderlichermaßen unterordnen laſſen. Nun erſcheint aber, wie Kant die Unterſuchung führt, das Allgemeine in Beziehung auf das Beſondere im Verhältniſſe von Grund und Folge, oder Urſache und Wirkung; eins iſt alſo von dem andern, ſeiner innerſten Bedeutung nach, genetiſch unterſchieden, ſo daß es unbegreiflich bleibt, wie bei einem ſo auffallenden Abſtande das Beſondere unter das Allgemeine wahrhaft und fruchtbar aufgenommen werden ſoll. Ein Hinblick auf die einzelnen Kategorien macht die Sache noch zweifelhafter. Vermöge ſeiner Qualität ſoll das Urtheil, als ein äſthetiſches, auf reinem Wohlgefallen beruhen, mit andern Worten, ohne Intereſſe ſeyn. So lange und in wie weit das Intereſſe ein ſeinem Gegenſtande Fremdartiges, fälſchlich Untergeſchobenes iſt, hat es mit der Behauptung ſeine Richtigkeit. Da aber jedes äſthetiſche Wohlgefallen, in demſelben Maße, als es reiner

iſt, auch eine ſeinem Gegenſtande entſprechende Theilnahme voraus- ſetzt; ſo kann der geforderte Mangel an Intereſſe, ſoll dem Sprach- gebrauche ſein Recht widerfahren, nicht bis zur farbloſen Gleich- giltigkeit herabſinken. Jedes Wohlgefallen, mithin auch das äſthe- tiſche, ſchließt den Genuß eines Vergnügens in ſich, ſtrebt mithin unwillkürlich darnach, ſich ſo lange zu erhalten, als der Werth ſei- nes Gegenſtandes vorhält, daher kann es unmöglich ganz ohne In- tereſſe ſeyn. Man redet deßhalb auch ohne Beſorgniß vor Mißdeu- tung von einem äſthetiſchen Intereſſe, und erblickt darin eine noth- wendige Wirkung des Schönen. Wenn ferner der Mangel an In- tereſſe bloß deßhalb als eine Bedingung des äſthetiſchen Wohlgefal- lens aufgeſtellt wird, um von letzterem die Einmiſchungen der Selbſt- ſucht abzuhalten; ſo kann dasſelbe in ſeiner Reinheit mit gleicher Be- fugniß auch auf das Erkennen, ſo wie auf die Ausübung des Wahren und Guten ausgedehnt werden; eine Erweiterung, aus deren Statt- haftigkeit beiläufig erhellt, wie wenig dasſelbe zum untrüglichen Prüf- ſtein des Schönen geeignet iſt. Soll endlich der vermeinte Mangel an Intereſſe von der zuſammenſtimmenden Wirkung einzelner Seelen- kräfte herrühren, in denen die Beſchaffenheit des vorgeſtellten Gegen- ſtandes bedingter Weiſe hervortritt, ſo läßt ſich ja die einhellige Thä- tigkeit des Erkenntnißvermögens auf Alles und Jedes beziehen, was ihm von irgend einer Seite faßlich entgegenkommt; dann iſt es aber ebenfalls, wie vorhin, um die charakteriſtiſche Ausſcheidung des Schö- nen gethan; es fällt ſofort mit andern Beſtimmungen in Eins zuſam- men, und je höher das Eine auf dem Grunde der Seele, im Bunde der Eintracht emporſteigt, deſto vollſtändiger und ſicherer wird es das Zugehörige unter ſich begreifen. Der Quantität nach legt Kant dem Geſchmacksurtheile Allgemeingiltigkeit bei. Er mochte den Wider- ſpruch der Erfahrung ſcheuen, die unter Völkern und Individuen eine Verſchiedenheit des Geſchmacks und ſeiner Aeußerungen zu erkennen gibt. Um den Entſcheidungen eines ſo wandelbaren Tribunals aus dem Wege zu gehen, wurde es daher nothwendig, die Allgemeingil- tigkeit des Geſchmacksurtheiles auf die urſprüngliche, durchgängige Beſchaffenheit des Erkenntnißvermögens zu bauen. Da aber der in- nern Erfahrung, bezogen auf das Gefühl der Luſt und Unluſt, ein für alle Mal die nächſte und gewöhnlichſte Auskunft über das Schöne zuerkannt iſt, und der Inhalt der Empfindung ſich von keiner Ober- behörde etwas aufdringen oder abſchmeicheln läßt, was ihm natürlich widerſtrebt; ſo iſt die Allgemeingiltigkeit des Geſchmacksurtheils, in ſo fern ſie aus dem Weſen des Erkenntnißvermögens hervorgehen ſoll, mehr ein frommgläubiges Verlangen, als eine wiſſenſchaftliche Wahr- heit. Zu Folge der Relation ſoll das Geſchmacksurtheil lediglich be- ſtimmt ſeyn durch die allgemeine Form der Zweckmäßigkeit, unab- hängig von jeder Beſonderheit eines Zweckes oder Begriffes. Hier kommt Kant am ſtärkſten mit ſich ſelbſt ins Gedränge, wiewohl er alle Kräfte ſeines großen, vielumfaſſenden Geiſtes aufgeboten hat, den ſtattfindenden Widerſtreit künſtlich zu verdecken. Was zweck- mäßig ſeyn ſoll, werde es noch ſo ausdrücklich auf die allgemeine Form der Zweckmäßigkeit eingeſchränkt, muß ſchlechterdings, Wort und Sache richtig erwogen, ſein Maß von dem Grundgehalt eines beſtimmten Zweckes oder Begriffes empfangen, ſoll es nicht ein leeres Schema der Abſtraction, ein bloßes Spiel des logiſchen Scheines wer- den; ein Reſultat, das mit der Geſammtrichtung der Kant'ſchen Philo- ſophie ſchlechthin unvereinbar iſt, und höchſtens dazu dienen könnte,

den alten analytiſchen Schaden der Wolfiſchen Schule wieder aufzuwärmen. Es liegt klar am Tage, weßhalb Kant, ſonſt der entſchiedenſte Gegner aller auf logiſchen Formularen beruhenden Anmaßungen, ſich ſo leicht und obenhin mit der allgemeinen Form der Zweckmäßigkeit begnügte, dabei ſo dringend auf ihrer Einſchärfung beſtand. Hätte er in die allgemeine Zweckmäßigkeit zugleich den wirklichen Beſtand eines Zweckes oder Begriffes mit eingeſchloſſen, ſo wäre er gezwungen geweſen, darüber einer gegenſtändlichen Nachfrage Rede zu ſtehen, wozu er ſich auf ſeiner eingeſchlagenen Bahn weder hergeben konnte, noch durfte. Deßhalb ſagt er auch anderswo mit enthaltſamen Vorbedacht, eine äſthetiſche Idee ſei diejenige Vorſtellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaſſe, ohne daß ihr doch ein beſtimmter Gedanke gleich kommen könne, den folglich keine Sprache zu erreichen und verſtändlich zu machen vermöge. Das wird man ihm zuletzt unter gewiſſen Bedingungen wohl einräumen müſſen; abgeſehen aber von den Schwierigkeiten der Bezeichnung, wie unüberwindlich ſie auch in jedem gegebenen Falle ſind, hätte er ſich wenigſtens vorläufig in die Annahme eines beſtimmten Zweckes oder Begriffes fügen müſſen. Daß er dazu verpflichtet war, läßt ſich noch eigens aus der Erklärung folgern, die er von einem organiſirten Producte der Natur gibt. Er beſtimmt es mit unübertrefflicher Schärfe und Kürze als ein ſolches, in welchem alles Zweck und wechſelſeitig auch Mittel iſt. Nun ſoll jedes Werk der Schönheit, nach den Beſtimmungen der beſten Theoretiker, denen ſo leicht kein Nachdenkender widerſprechen wird, ebenfalls in ſeiner Art möglichſt organiſch gebildet und abgeſchloſſen ſeyn. Iſt aber, äſthetiſch betrachtet, eine durchgängige Wechſelverſchlingung von Zweck und Mittel im Geringſten begreiflich, ja auch nur annehmbar, wenn ihr nicht ein Totalbegriff zum Grunde gelegt wird, der ſie mit ſeinen Banden zuſammenhält? Was Kant in Beziehung auf das Moment der Relation verſäumt hatte, war er denn doch genöthigt, weiterhin in Geſtalt der Normalidee aufzuführen. Die beigefügten Cautelen, wodurch das Schöne vom Angenehmen, Nützlichen und Guten unterſchieden wird, ſind und waren nichts als Negationen, hinter welchen das Räthſel des Poſitiven unberührt liegen bleibt. Weil Kant der allgemeinen Form der Zweckmäßigkeit zum Behufe des Schönen keinen beſtimmten Zweck oder Begriff als Mittelpunct des Ganzen zugeſtehen wollte; wurde er, um gefährlichen Verwicklungen zu entſchlüpfen, auf einen höchſt gewagten Ausweg hingedrängt, indem er eine zwiefache Schönheit annahm, eine freie und eine anhängende. Jene beſteht, wie er ſagt, ohne einen weſentlichen Begriff, dieſe enthält einen ſolchen. Die freie Schönheit iſt ihm die höhere, die anhängende die niedere, wobei er allerdings folgerichtig mit ſich ſelbſt übereinſtimmte, wenn gleich die Wahrheit, ſoll einmal das Schöne in zwei Naturen geſpalten werden, gerade umgekehrt auf der entgegengeſetzten Seite liegt. Eine freie Schönheit legt er z. B. den Blumen bei, eine anhängende dem menſchlichen Körper. So ſetzte er ganz naturwidrig die Schönheit des letztern vergleichungsweiſe herab, damit ſeine Lehre nicht an der Klippe eines unausweichlichen Begriffes ſcheitere, deſſen Nothwendigkeit freilich im menſchlichen Körper ſtärker hervortritt, als bei einer Blume, obgleich beide durch und durch beſtimmte Organiſationen ſind, deren Begriff jene Rangordnung rettungslos vernichtet. Wo überhaupt eine wahre, weſentliche Schönheit vorkommt, da beſteht ſie für das äſthetiſche Urtheil als eine freie, mag ſie auch einem

andern Gegenſtande geſellig anhaften; denn in demſelben Maße, als die Freiheit mangelt, fehlt auch die Schönheit. Die Modalität des Geſchmacksurtheils beſteht darin, daß ihm Nothwendigkeit zukommt, die dasſelbe über jede individuelle Willkür und Abänderung erhebt. Näher betrachtet geht die Nothwendigkeit des Geſchmacksurtheils mit ſeiner Allgemeinheit auf dasſelbe hinaus, denn aus den gleichen Gründen des Erkenntnißvermögens, worauf jene geſtützt wird, ſoll auch dieſe entſpringen. Da die Erfahrung aber die Nothwendigkeit des Geſchmacksurtheils eben ſo wenig überall bekräftigt, als die Allgemeingiltigkeit, ſo drücken beide letztere zuſammen genommen nur eine dem Erkenntnißvermögen analoge Zumuthung, eine Art von gemeinſchaftlichem Poſtulat aus. So bleibt denn die Kritik der Urtheilskraft, inſofern ſie ſich auf die Functionen der bei der Empfindung des Schönen betheiligten Seelenkräfte hinwendet, allenthalben etwas Unfruchtbares, Gleichgiltiges für die Aeſthetik, dem bloß die Macht wiſſenſchaftlicher Behandlung Werth und Intereſſe verleiht. Durch die behauptete Allgemeinheit und Nothwendigkeit des Geſchmacksurtheils wurde Kant aus den Tiefen der Seele, wo er, wie ein glücklicher Taucher, Perlen gefunden zu haben meinte, ohne ſie jedoch mit Sicherheit vorzeigen zu können, in eine andere Richtung getrieben, die näher und beſtimmter auf das Gebiet der Aeſthetik hinführte. Er hat daſelbſt mehre Entdeckungen gemacht, deren Gediegenheit noch glänzender hervorleuchten würde, wäre er nicht durch die formalen Ergebniſſe ſeiner Vorbemühungen verſchiedentlich gehemmt und irre geleitet worden. Wenn er in der Annahme nicht fehl ging, daß jedem ſchönen Gegenſtande eine Idee oder ein Ideal zum Grunde liegen müſſe, ſo konnte er zur Aufrechthaltung des von ihm früher gemachten Unterſchiedes zwiſchen freier und anhängender Schönheit nicht umhin, mit letzterer das ideale Element unzertrennlich zu verbinden, wodurch ſie offenbar der freien, ganz gegen ſeine Abſicht und den Sinn der getroffenen Eintheilung, den entſchiedenſten Vorſprung abgewann. Das Ideal iſt mit Rückſicht auf die äſthetiſche Idee, wie ſie weiter oben bezeichnet wurde, nicht als Abſtractum, ſondern als ein überſchwengliches Product der Einbildungskraft zu faſſen, dem aber die einſtimmigen Mitwirkungen des Verſtandes, vermöge ihrer Aſſimilationen, allſeitig zu Hilfe kommen. In dem Ideal unterſcheidet Kant den formalen Charakter und das Gepräge des wahrnehmbaren Stoffes im Abdrucke der Einbildungskraft. In und mit dieſem Unterſchiede ſind die zwei Beſtandtheile des Ideals gegeben, die Normalidee und die Vernunftidee. Jene ſtellt den weſentlichen Begriff vor, deſſen Muſterbilde der beſondere Stoff oder Gehalt in allen ſeinen Theilen unterworfen iſt. Dieſe ſoll dagegen die Zwecke der Menſchheit, in ſo fern ſie nicht ſinnlich vorgeſtellt werden können, zum Principe der Beurtheilung machen. In Betreff der Relation wurde vorhin dem Geſchmacksurtheile lediglich die allgemeine Form der Zweckmäßigkeit zugeſchrieben, die, weil ihr durch wiederholte Einſchärfungen jede gegenſtändliche Geltung, jede Beſonderheit eines damit verbundenen Begriffes rund abgeſprochen iſt, mit der Normalidee in einem offenbaren Widerſpruche ſteht, da dieſe zu Folge ihrer Bedeutung das gerade Gegentheil fordert und unvermeidlich zu einer Chimäre der Abſtraction herabſinkt, wenn ſie durch ihre reelle Gegenwart und Fülle ihren Stoff nicht geſetzlich beherrſcht, in allen Puncten durchdringt. Man ſage nicht, etwas Anderes ſei es, einen Gegenſtand als ſchön betrachten, und wieder etwas Anderes, auf die dadurch veranlaßte Beſchaffenheit des Geſchmacksurtheils einzugehen, da in jedem

wahrhaften Syſtem alle Fäden der Unterſuchung, woher ſie kommen, wohin ſie ſtreben mögen, in der Gemeinſchaft eines Ganzen zuſammenlaufen müſſen. Sonach bleibt für die Vernunftidee, werde ſie noch ſo vorſichtig auf die überſinnlichen Zwecke der Menſchheit bezogen, neben der Normalidee, in deren Gegenſtande unmittelbar kein Platz übrig, weil letztere in rein äſthetiſcher Hinſicht den Inbegriff aller möglichen Beziehungen erſchöpft. Kant wollte dem äſthetiſchen Wohlgefallen das Reich der Sittlichkeit zugänglich machen, deßhalb legte er in den ſchönen Gegenſtand die Vernunftidee hinein, um mit ihrer Hilfe ſein Ziel zu erreichen. Man merkt dieſe ſeine Abſicht, wenn er ſagt, Ideen könnten die äſthetiſchen Vorſtellungen der Einbildungskraft deßhalb heißen, weil ſie einerſeits zu etwas über die Erfahrungsgränze hinaus Liegendes wenigſtens ſtrebten, und ſo einer Darſtellung der Vernunftbegriffe (intellektuellen Ideen) nahe zu kommen ſuchten, anderſeits aber, und hauptſächlich, weil ſie als innere Anſchauungen von keinem Begriffe vollkommen ausgemeſſen würden. Demnach iſt eine gewiſſe Berührung zwiſchen der Normalidee und Vernunftidee dem ſchönen Gegenſtande als ein weſentliches Zubehör einzuverleiben. Kant nähert ſich von hier aus in manchem Betracht der Platoniſchen Vorſtellungsweiſe. Der beſte Theil ſeiner Eroberungen beſteht in der Theorie des Erhabenen. Ihre Erörterung würde zu weit führen. Man vergleiche darüber den Artikel über das Erhabene, wo Kant's Anſicht in ihrem Hauptertrage wieder gegeben iſt. Schlegel meint, daß ihr zur Vollkommenheit nichts fehle, als eine Anwendung auf die griechiſche Tragödie, wozu übrigens Kant, im Zuſammenhange ſeiner Arbeit, keine Veranlaſſung hatte. Andere haben ihm theils widerſprochen, theils Ergänzungen verſucht, ſo z. B. Jean Paul, Quandt, Solger, eben nicht mit ſonderlichem Erfolge. Gerade deßhalb, weil Kant das Erhabene im Bewußtſeyn der Vernunftidee ſuchte, der Ueberſchwenglichkeit des Aufzufaſſenden gegenüber, ſcheint ſeine Betrachtung des Erhabenen auf einer unerſchütterlichen Grundfeſte zu ruhen. Schiller hat deſſen Gedanken in einen Kranz zuſammengewunden (kleine proſaiſche Schriften), der ſo bald nicht verwelken wird. Kunſt iſt Kant eine Cauſalität, welche ihre Wirkungen nach gewiſſen Regeln ſo hervorbringt, daß denſelben Ideen vorausgehen. Schöne Kunſt iſt nur möglich als Product des Genies. Genie iſt das Talent, dasjenige hervorzubringen, wozu ſich keine beſtimmte Regel geben läßt. Genie läßt ſich aber als das Höhere unmöglich durch ein Niedrigeres, das Talent, genügend erklären, ja auch nur umſchreiben. Die Eigenſchaften des Genies ſind Originalität, Exemplarität, Natürlichkeit (vergl. Art. Genie). Mit Beziehung auf die Rechte der Originalität und Exemplarität läßt Kant keine Nachahmer des Genies gelten, erkennt bloß Nachfolger an. Ueber den Kunſtgenies ſind jene der Wiſſenſchaft etwas vorſchnell überſehen worden, wenn man nicht annehmen will, daß Kant entweder den Dienſt der Einbildungskraft vom Geſchäft der Wiſſenſchaft beſtimmt ausſchloß, oder wenigſtens dem wiſſenſchaftlichen Genie keinen äſthetiſchen Rang einräumen wollte. Die Hauptmächte des Genies ſind in ihrer Zuſammenwirkung Verſtand und Einbildungskraft. Dieſe enthält das eigentlich ſchaffende oder belebende Princip, wofür man auch den Namen Geiſt braucht. Mit Unrecht hat man daher Kant nachgeſagt, daß er die Anſprüche der Fantaſie verkenne, er befaßt ſie mit unter die Einbildungskraft, nach einem freilich jetzt nicht mehr ſtatthaften Sprachgebrauch. So viele Arten es gibt, äſthetiſche Ideen zu verſinnlichen, ſo viele Arten von Künſten muß es geben.

Der Grund der Eintheilung liegt mithin in dem Ausdruck der Darſtellungsmittel. Redende Künſte ſind Beredſamkeit und Dichtkunſt. Die Beredſamkeit iſt die Kunſt, ein Geſchäft des Verſtandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben. Die Poeſie iſt die Kunſt, ein freies Spiel der Einbildungskraft als ein Geſchäft des Verſtandes auszuüben. Wie die Kant'ſche Philoſophie allen Theilen der Speculation und der ihr zugänglichen Wiſſenſchaften ein neues erhöhtes Leben verliehen hatte, indem die Anhänger der Leibnitz-Wolfiſchen Lehre ſich nach Waffen umſahen, ihr angegriffenes Wohngebäude zu vertheidigen, die Eklektiker durch den ungewohnten Ruf eines Syſtems aus ihrem behaglichen Schlummer geweckt wurden, die Skeptiker alle ihre Kräfte zuſammennahmen, um die Reize einer bequemen Freiheit noch länger in zierlichen Umarmungen zu genießen, die Haufen der Proſelyten andächtig Herz und Sinn zu dem aufgegangenen Wunderſterne erhoben, ſo brachte derſelbe auch in der Aeſthetik den lebhafteſten Umſchwung hervor. Hier läßt ſich im Allgemeinen die Wirkung der eingebrochenen Kriſis berühren. Unſtreitig hat ſie dadurch der Aeſthetik den weſentlichſten Dienſt geleiſtet, daß ſie in die Behandlung der zu ihr gehörigen Lehre mehr Ernſt brachte, die Aufmerkſamkeit ſtärker nach den Tiefen der Wiſſenſchaft hinlenkte, zu einer ſchärfern Prüfung des Vorhandenen aufforderte, dafür Sinn und Liebe in einem größern Kreiſe der Geſellſchaft weckte, und die ſpätern Fortſchritte in der Stille vorbereitete. Gerade die Schranken der Subjectivität, in welchen Kant die Theorie feſt zu halten ſuchte, zwangen in der Folge zu einer Erweiterung des Blickes. Er bleibt in ſo fern immer das erſte Glied jener großen Gedankenkette, die ſich vor unſern Augen ins Unabſehliche hinzieht, mag man noch ſo verſchieden über den unmittelbaren Gewinn ſeiner Grundſätze denken. So thut man ihm ſicherlich auch Unrecht mit der oft wiederholten Behauptung, daß er über den formalen Beziehungen zwiſchen dem Allgemeinen und Beſonderen die ſchaffende Thätigkeit des Geiſtes vergeſſen habe; er drang vielmehr, indem er die Mitwirkung der Einbildungskraft hervorhob, indem er ferner die Rechte und Eigenſchaften des Genies einſchärfte, nachdrücklicher darauf, als es vor ihm geſchehen war, wie denn Heydenreich nach ihm ſogleich in denſelben Ton einſtimmte, der ſpäter allerdings noch kräftiger erklungen iſt. Daß ſeine Theorie für die Praxis oder Kunſtkritik unfruchtbar war, läßt ſich zwar nicht abläugnen, weßhalb ſie Schelling ſcherzend und mit Grund, eine kunſtleere Kunſtlehre genannt hat. Was endlich das Pſychologiſiren betrifft, das ein Theil unſerer Aeſthetiker Kant abgelernt zu haben ſcheint, ſo dürfte er, nach ſeinem Syſtem beurtheilt, daran wohl ebenfalls ſchuldlos ſeyn; wogegen ihm unvergängliche Anerkennung dafür gebührt, daß er dem logiſchen Parade- und Kamaſchendienſt das Feld verſperrt hat. Bis über den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts hinaus behielten die Folgen der Kantiſchen Einwirkung ihr ſtärkeres Gepräge nicht nur in einzelnen Lehrbüchern und Entwürfen, ſondern auch in verſchiedenen kritiſchen Inſtituten. Die wachſende Erſchöpfung der kantiſirenden Aeſthetiker nebſt dem Mangel einer poetiſchen Ader und einer oft trockenen Darſtellung, die Unergiebigkeit ihrer Lehren für die Anwendung, die ſteigende Gleichgiltigkeit des überſättigten Publicums, die Bewegungen der Fichte'ſchen und Schelling'ſchen Philoſophie verurtheilten den Kriticismus auf dem Gebiete des Schönen allmählich zum Stillſtande, dann zum Rückgange, um einer andern, nicht minder einflußreichen und merkwürdigen, Geiſtesrichtung Platz zu machen. Ueberſehen wir

jetzt bald flüchtiger, bald aufmerkſamer, was mehr oder minder abhängig von der Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft, bis zu jenem angezeigten Wendepunct geſchah.

Darſtellung und Erläuterung der Kant'ſchen Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft, von Friedr. Wilh. Dan. Snell. Mannheim 1791. 5 Thle.

Hier werden Kant's Ideen über das Schöne und Erhabene wiederholt; von einer wahrhaften Erläuterung zeigt ſich nirgends eine Spur.

Ideen zur pſychologiſchen Aeſthetik, von Heinrich Zſchokke. Berlin 1793.

Wenn Kant im Geiſte ſeiner Philoſophie das tranſcendentale Element der Aeſthetik mit entſchiedenem Uebergewicht geltend gemacht hatte, ſo wollte Zſchokke, ein Mann von Geſchmack und vielſeitiger Welterfahrung, jener kritiſchen Richtung die pſychologiſche zur Seite ſtellen, ohne dabei auf die Schärfe eines wiſſenſchaftlichen Gegenſatzes einzugehen. Seine Ideen haben ungleich mehr populäre als ſyſtematiſche Haltung. Eine pſychologiſche Aeſthetik, im rechten Sinne durchgeführt, darf von ihrem Standpuncte aus ohne Zweifel ein verdienſtliches Unternehmen genannt werden, ſo viele Einſprüche ſich auch neuerdings gegen die Statthaftigkeit einer ſolchen Verfahrungsweiſe erhoben haben. In gewiſſen Gegenden der Aeſthetik iſt die Einmiſchung pſychologiſcher Beobachtungen durchaus nothwendig, und kann in ihren Ergebniſſen noch weit fruchtbarer werden, als es bis jetzt der Fall geweſen iſt, wenn ſie über das Längſtbekannte hinausgeht, und über einzelne Fragen das ihr eigenthümliche Licht verbreitet. Wie viel Kant dadurch in der Theorie des Erhabenen geleiſtet hat, iſt von den befugteſten Stimmen dankbar anerkannt worden. So kann die Hilfe der Pſychologie ebenfalls dazu dienen, die Natur des Ideals in ſeinen mannigfaltigen Abſtufungen aufzuklären, beſonders die Art und Weiſe, wie wir desſelben inne und gewiß werden. So läßt ſich ferner das Weſen der allgemeinen künſtleriſchen Schöpferkraft nur durch Rückblicke in die pſychologiſchen Tiefen der Wiſſenſchaft genügend ergründen, ſoll hier überhaupt noch ein Fortſchritt als möglich gedacht werden. Zu dem Ende darf ſich aber die Pſychologie auf ihrem Gebiete nicht iſoliren, oder mit einzelnen Anwendungen ihres Inhaltes begnügen, ſondern ſie muß auf dem jedesmaligen Gegenſtande der Unterſuchung gleichſam genetiſch zuſammenwachſen. Erſt vermöge dieſer bedingten Vereinigung führt ſie zu erwünſchten Reſultaten, und gerade da liegt der Punct, wo ſie in ihrer Entwicklung auf die höchſten Schwierigkeiten ſtößt. Zſchokke hat ſich für ſeinen Zweck einen breitern Weg gewählt; das Lebensſignal ſeiner Aeſthetik iſt: freie Mittheilung ſchöner Empfindungen. Mit den ſchönen Empfindungen für ſich allein iſt aber, hinſichtlich der Theorie oder Praxis, nichts Sicheres anzufangen, ſo lange es ungewiß bleibt, worin das unterſcheidende Weſen der ſchönen Empfindungen denn eigentlich beſteht. Der aufgeſtellte Canon will daher für die unmittelbare Praxis eben ſo wenig ausreichen, als für die Forderungen einer zuſammenhängenden Theorie. Das Ganze befaßt vier Theile: 1) Vom Weſen der ſchönen Kunſt; 2) Kritik des Schönen; 3) über den äſthetiſchen Geſchmack; 4) äſthetiſche Pathologie. Für die Abſicht und Farbe einer pſychologiſchen Aeſthetik hätte die Eintheilung nothwendiger Weiſe anders ausfallen müſſen. Die einzelnen Künſte kommen nicht beſonders zur Sprache.

Uebrigens verrathen mehre Stellen des Buches den geübten Beobachter und Freund des Schönen, der ſich auch in den bekannten Reizen ſeiner Darſtellung zu erkennen gibt.

Gedanken über einige Gegenſtände der Philoſophie des Schönen, von Karl L. Pörſchke. 2 Thle. 1794 und 96.

Referent iſt gezwungen, aus der einzigen ihm über Pörſchke zugänglichen Quelle zu ſchöpfen. Was die neue allgemeine deutſche Bibliothek von ihm ſagt, iſt gar zu gehaltlos. An Neuheit der Ideen — ſagt Pölitz — an kraftvoller Stellung derſelben, an Originalität der ganzen Anſicht der verſchiedenartigen Theile der äſthetiſchen Grundſätze, übertrifft Pörſchke den verewigten Heydenreich; aber dieſe Gedanken ſind in keiner ſyſtematiſchen Ordnung, ſondern fragmentariſch geſchrieben; doch ſind ſie voll Geiſt und Leben. Der zweite Theil iſt zunächſt der Poetik beſtimmt. Hauptſächlich aber ſcheint Pörſchke die Kunſt als eine Dienerin der Moral, und nicht als ein ſelbſtändiges Ganzes betrachtet zu haben. Ihm iſt nämlich die Kunſt die Vernunftmethode, alle Erſcheinungen zu Darſtellungen des höchſten Gutes zu machen.

K. Wilh. Snell, Lehrbuch der Kritik und des Geſchmacks, mit beſtändiger Rückſicht auf die Kant'ſche Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft. Leipzig 1795.

Der Verfaſſer wollte damit das von ſeinem Bruder Chriſtian Wilhelm herausgegebene »Lehrbuch für den erſten Unterricht in der Philoſophie,« 2 Thle., den Abſchnitt Aeſthetik betreffend, weiter ausführen. Wo er Gelegenheit dazu findet, ſchließt er ſich Kant an; nebenher iſt auch Verſchiedenes nach altem Stil und Schrot aus Engel, Eberhard und Eſchenburg geſchöpft.

Entwurf der Aeſthetik, als Leitfaden bei akademiſchen Vorleſungen über Kant's Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft, von C. F. Michaelis. Augsburg 1796.

Ein gedrängter, gut geordneter Auszug aus Kant's Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft, in zwei Hauptſtücken: Kritik des Geſchmacks und der ſchönen Künſte.

Handbuch der Aeſthetik, von J. F. Heuſinger. 2 Thle. Gotha 1797.

Der erſte Theil beſchäftigt ſich mit dem Schönen und Erhabenen, enthält Grundſätze zur Bearbeitung und Beurtheilung der Kunſtwerke überhaupt, nebſt Bemerkungen über das Genie. Der zweite Theil handelt ausſchließend von Poetik und Rhetorik. Kurze Charakteriſtik der übrigen Künſte im erſten Theile. Der Verfaſſer ſchränkt den Geſchmack auf Naturſchönheiten ein; den Kunſtgeſchmack erklärt er für das Vermögen, ein Urtheil über das Wohlgefallen an einem Gegenſtande zu fällen, welches einer Rechtfertigung fähig iſt. Die Abſicht des Buches geht auf eine Sammlung von Grundſätzen aus, die der Nichtkritiker zur Begründung ſeines Urtheils bedarf. Genau genommen iſt dieſe Abſicht eine Contradictio in adjecto. In Beziehung auf Correctheit wird nur dasjenige ausgehoben, was, wie es heißt, jeden fühlenden Menſchen intereſſire. Der Unterſchied zwiſchen dem Erhabenen und Großen iſt mit Stillſchweigen übergangen. Die Momente des äſthetiſchen Wohlgefallens ſollen in Annehmlichkeit — ob-

jectiver Vollkommenheit — Sittlichkeit liegen. Die Sittlichkeit wird nicht nur von mehren Seiten ungehörig eingemiſcht, ſondern auch zu abſolut gefordert. Eintheilung der Künſte in zwei Claſſen. Ihr Gegenſtand iſt entweder ein Gefühl, alſo ein ſolcher, welcher nur in uns hervorgebracht werden kann, oder ein ſolcher, der ſich an Körpern außer uns darſtellen läßt. Jene ſollen lyriſche, dieſe didactiſche Künſte ſeyn. Die erträumte Eintheilung widerlegt ſich von ſelbſt. Auch die Gartenkunſt wird den lyriſchen Künſten zugezählt. Die Baukunſt iſt größtentheils nach Home, die Malerei nach Mengs behandelt. Mehrmals kommen Anticipationen des Inhalts vor. Die Ausführung iſt ungleichförmiger, als die Verſchiedenheit der Gegenſtände es erlaubt. Sonſt fehlt es nicht für Künſtler und Künſtlerliebhaber an einzelnen treffenden Bemerkungen.

C. F. v. Schmidt-Phiſeldeck, Briefe äſthetiſchen Inhalts, mit vorzüglicher Hinſicht auf die Kantiſche Theorie. Erſte Sammlung, über die allgemeinen Grundſätze der Aeſthetik und die Dichtkunſt insbeſondere. Altona 1797.

Wilh. Traugott Krug, Verſuch einer ſyſtematiſchen Encyklopädie der ſchönen Künſte. Leipzig 1802.

Ungefähr in derſelben Art und Weiſe, wie Pölitz die Möglichkeit und Ausführung einer wiſſenſchaftlichen Aeſthetik gegen Kant's Einſprüche in Schutz nimmt, ausgehend von der urſprünglichen Geſetzmäßigkeit des Geiſtes, und den mit ihr zuſammenſtimmenden Bedingungen des Geſchmacksurtheils, ſucht auch Krug den gleichen Zweck zu erreichen. Er ſcheint zwar anfänglich einen Schritt weiter gehen zu wollen, wenn er der Aeſthetik als Wiſſenſchaft das Geſchäft anweiſet, zugleich die Regeln aufzuſtellen, welche die Natur durch das Genie der ſchönen Kunſt gegeben habe, und welche ſich an den allgemein für ſchön gehaltenen Producten des Genies als ſolche ankündigen, die jeder befolgen müſſe, der ſolche Kunſtproducte hervorbringen oder beurtheilen wolle; in der Folge wird jedoch kein Verſuch gemacht, die erregte Hoffnung zu befriedigen, denn was etwa darnach ausſehen könnte, oder dafür gelten ſoll, beſchränkt ſich theils auf Kantiſchen Kriticismus, theils auf die Reſultate äußerer Beobachtung. Soll die Aeſthetik in der That als Wiſſenſchaft die Regeln nachweiſen, denen das von der Natur geleitete Genie bei der Erſchaffung eines ſchönen Kunſtwerkes folgt, ſo iſt vorher der allgemeine Begriff des Schönen feſtzuſetzen, oder dafür irgendwie ein annehmliches Aequivalent auszumitteln. Der Verfaſſer hat ſich aber weder auf das eine, noch auf das andere näher eingelaſſen. Ueberhaupt will es ſchwer einleuchten, wie Jemand die einſchränkenden Prämiſſen des Kantiſchen Syſtems zugeben kann, und ſich dabei mit der Hoffnung ſchmeicheln darf, dem Zwange ihrer Folgerungen durch logiſche Biegſamkeit zu entgehen, wo es auf die Beantwortung der inhaltſchweren Frage ankommt, ob die Aeſthetik eine Wiſſenſchaft iſt oder nicht. Wer darüber im Sinne der Bejahung Kant gründlich widerſprechen will, muß mit ihm durchaus brechen; eine theilweiſe Annahme ſeiner Lehre iſt in Beziehung auf ihr Weſen und Ziel einem offenen Abfalle gleich zu halten. Krug und Pölitz wollen durch ihr formales Princip die Aeſthetik zur Wiſſenſchaft erweitern; Kant braucht eben daſſelbe zum geraden Gegentheile, mithin bedeutet es auf beiden Seiten etwas durchaus Verſchiedenes, ſchlechthin Unvereinbares. In Beziehung auf Krug's Anſicht wird ſich dieſe Behauptung weiter unten noch von andern Seiten herausſtellen.

Reichte nach ſeiner Annahme die Möglichkeit, ſich die Aeſthetik unter dieſer oder jener Form als Wiſſenſchaft denken zu können, allein ſchon hin zur Begründung ihres wahrhaften, weſentlichen Daſeyns, ſo würden aus den iſolirten Fabrikanſtalten der logiſchen Denkbarkeit Wiſſenſchaften ohne Zahl und Maß hervorgehen, wie es denn auch einige Zeit hindurch wirklich geſchehen iſt. Kant's Grundſätze ſtehen damit in einer durchgängigen Oppoſition, ſie gehen von Anfang bis zu Ende darauf hinaus, den unermeßlichen Abſtand, die unüberſteigliche Kluſt zwiſchen der Möglichkeit des bloß mit ſich ſelbſt einigen Denkens und der Objectivität einer dadurch ermittelten Erkenntniß von allen Seiten aufzudecken. Die Literatur der Aeſthetik hat der Verfaſſer ohne Nebenbemerkungen mit Sorgfalt angezeigt, und bis auf die Erſcheinung ſeines Buches fortgeführt. Die einzelnen Künſte ſind nach dem Zwecke und Umfange des Ganzen in ſkizzenhaften Ueberſichten behandelt, welchem Verfahren er auch in dem ſpätern Werke treu geblieben iſt.

Geſchmackslehre oder Aeſthetik, von Wilh. Traugott Krug. Königsberg 1810.

Schon der Titel (Geſchmackslehre) deutet darauf hin, daß die Forderung, welche die Aeſthetik als Wiſſenſchaft in der ſyſtematiſchen Encyklopädie der ſchönen Künſte an ſich ſelbſt machte, merklich herabgeſtimmt, und ſo weit ſie noch hier und da durchblickt, in die Gränzen eines ſtatthaften Sprachgebrauchs zurückgegangen iſt. Krug iſt überhaupt kein ſtarrer Kantianer, er behauptet in mehren Beziehungen gegen die Lehren ſeines Meiſters eine würdige Unabhängigkeit. So hat unter andern die Aeußerung, belegt durch hiſtoriſche Zeugniſſe, daß Kant bei der Abfaſſung ſeiner vorhergegangenen Schriften noch an keine Kritik der Urtheilskraft gedacht habe, die höchſte Wahrſcheinlichkeit für ſich; ja ſie kann geradezu für eine ausgemachte Thatſache gelten. Referent iſt durch den Zuſammenhang und Bau der Kantiſchen Werke zu derſelben Ueberzeugung gelangt. Die Einwendungen gegen das vielbeſprochene Kriterium des Schönen, in ſo fern letzterem alles und jedes Intereſſe abgeſprochen wird, ſind, ſo lange ſie ſkeptiſch bleiben, unwiderleglich; von ihrem poſitiven Zuſatze läßt ſich nicht dasſelbe ſagen. Auch der freien und anhängenden Schönheit in dem Sinne, wie der Kriticismus davon redet, hat Krug ſchärfer ins Auge geſehen, als es ſonſt gewöhnlich der Fall war. Auf transcendentale Unterſuchungen iſt er nicht beſonders eingegangen; er konnte, was dahin gehört, den Kennern und Freunden ſeiner theoretiſchen Philoſophie zum eigenen Nachdenken überlaſſen. Für Uneingeweihte iſt der Geiſt der Kantiſchen Speculation freilich zu ſehr verflüchtigt, und größtentheils in unergiebige Reflexionsbegriffe verwandelt worden. Die Stärke des Verfaſſers liegt bekanntlich in den Mitteln der Logik, davon hat er denn auch dießmal, zum Nutzen und Frommen der Studirenden, vielfache Beweiſe gegeben, beſonders im dritten Hauptſtücke, der ſogenannten Syngeneiologie. Mitunter verliert ſich aber ſeine logiſche Schärfe in gar zu viele Abſätze und Einſchränkungen, mit denen er zwar geſchickt umgeht, oft aber auch das Nöthigſte, gerade das, was man am liebſten wiſſen möchte, in Rückſtand läßt. Häufig wird die Erklärung eines Begriffes mit dem Bemerken abgelehnt, daß ſie da oder dort, nur nicht im gegenwärtigen Zuſammenhange, ihren ordnungsmäßigen Platz finde. Es ſcheint aber, als ſei eine ſolche Vertagung in einem ſyſtematiſchen Lehrbuche ein Fehler gegen die philoſophiſche Methode, die nichts aufgreifen ſoll,

was ſie nicht auf Ort und Stelle feſthalten und im Fortgange rein zur Sprache bringen kann. Noch größer iſt der Uebelſtand, wenn die Folge der Beſtimmungen, genauer betrachtet, ſich ſelbſt widerſpricht, was allerdings von einer und der andern Seite geſchehen iſt. Der Verfaſſer würde ſich davor gehütet haben, wäre er nicht durch den Ueberglauben an die Macht der Logik etwas zu ſpröde gegen die Dienſte der Dialektik geweſen. Dieſe Vernachläßigung hat ſich ſichtbar gerächt, beſonders in den Eintheilungen der Künſte. Seine Aeſthetik trägt durch und durch den Charakter eines Lehrbuches, entſagt freiwillig jedem Schmucke der Rede, befolgt ſelbſt in der Erläuterung der Paragraphen die althergebrachte, akademiſche Sitte. Ob dieſe zur Erweckung des philoſophiſchen Geiſtes vorzüglich geeignet iſt, läßt ſich, den Thatſachen der Erfahrung zu Folge, bezweifeln; ſie hat indeſſen für Lehrer und Lernende nicht zu verachtende Bequemlichkeiten. Die vielen griechiſchen Bezeichnungen, wofür ſich recht wohl deutſche brauchen ließen, geben dem Vortrage hin und wieder ein allzu ſcholaſtiſches Anſehen. Doch der Verfaſſer will ſie Niemanden aufdringen. Nicht ſelten beſtreitet er in den Erläuterungen fremde Meinungen mit Glück; wo es ſich unmittelbar um logiſche Beſtimmtheit handelt, dürfte er in der Regel Recht haben, ſelbſt gegen berühmte Namen. Man kann ihm dabei eben ſo wenig Anmaßung als Bitterkeit vorwerfen. Seine Einwendungen ſind ein guter Wetzſtein des Nachdenkens, zumal für Studirende, die ſich an ähnlichen Uebungen verſuchen wollen. Ueberhaupt iſt das Buch für eine gewiſſe Stufe der Erkenntniß ganz dazu gemacht, das Intereſſe der Kritik zu fördern und auf die ſchwierigen Unterſuchungen vorzubereiten. Bibliographiſche Rubriken fehlen, dagegen werden viele der ältern und neuern äſthetiſchen Werke gelegentlich berührt, was jedenfalls mehr Liebe zum Studium hervorruft, als ein kahler Katalog. Das gefällte Urtheil iſt durch einzelne Belege zu rechtfertigen. Um Weitläufigkeiten zu vermeiden, ſollen ſie in der Geſtalt von Theſen auftreten. »Da die Wahrnehmung des Schönen wegen ſeines Verhältniſſes zum Idealiſchen« — ſo heißt es §. 20 — »das Gemüth über die Sinnenwelt, in welcher alles endlich iſt, emporträgt zur Ideenwelt, welche die Vernunft als den unendlichen Inbegriff alles deſſen, worauf ſich ihre Ideen beziehen, vorſtellt; ſo kann das Schöne auch für dasjenige erklärt werden, was mittelſt ſeiner Form das Unendliche im Endlichen ahnen läßt, und dadurch wohlgefällt, und die Schönheit für diejenige Eigenſchaft eines Dinges, vermöge welcher es im Gemüth des Wahrnehmenden mittelſt ſeiner Form eine Ahnung des Unendlichen im Endlichen, und durch ein Luſtgefühl erregt.« Eine Ahnung iſt für das Weſen einer zweiten Erklärung kein günſtiges Prognoſtikon. Die Form, die bloße Form reicht ſchlechterdings nicht hin, im Endlichen das Unendliche zu vergegenwärtigen. Wie ſoll das Unendliche im Endlichen wahrgenommen werden, wenn ihre Beziehungen des gegenſtändlichen Intereſſes ermangeln? — »Reizend heißt das Schöne, wiefern es durch eine gewiſſe Annehmlichkeit den Sinnen ſchmeichelt, und daher die Neigung in einem gewiſſen Grade erregt.« Iſt die Schönheit vom Angenehmen weſentlich unterſchieden, was durchaus zugegeben werden muß; ſo kann ſie auch nicht vom Angenehmen irgendwie tingirt werden, ohne von ihrer Lauterkeit zu verlieren. — Die Künſte werden eingetheilt in toniſche, plaſtiſche und mimiſche. Das Reich der mimiſchen Kunſt ſoll überhaupt alle die ſchönen Künſte umfaſſen, welche ſich bedeutſamer Bewegungen als eines Darſtellungsmittels bedienen.

Warum iſt das Nachbilden, worin doch der Grundbegriff des Mimiſchen liegt, ſo willkürlich auf bedeutſame Bewegungen eingeſchränkt worden? Erſchöpfen Bewegungen den Gegenſtand des Mimiſchen? Wollte man aber das Mimiſche, um die Eintheilung zu retten, in einem engern Sinne nehmen, ſo würde es neben dem Toniſchen und Plaſtiſchen zu kurz kommen.

Leitfaden der Aeſthetik, zum Unterricht und zur Selbſtbildung, von Dr. F. Braun. Zeiz, bei Mebel, 1820. 8.

Die Leipziger Literatur-Zeitung ſagt davon (Jahrg. 1820, Nr. 19): Ein trockener Abriß der in der Kantiſchen Schule herrſchenden Geſchmackslehre in einige allgemeine, eben nicht wohl geordnete Rubriken gefaßt, und in den Anmerkungen mit vielen, zum Theil überflüſſigen, hiſtoriſchen und philoſophiſchen Notizen ausgeſtattet, welche zwar von der mannigfaltigen Kenntniß des Verfaſſers ein Zeugniß geben, aber durchaus nicht geeignet ſind, eine zuſammenhängende An- und Ueberſicht des Gegenſtandes zu gewähren, noch weniger dem Zwecke der Selbſtbildung entſprechen.

Mehr oder weniger Unabhängige, bis zum Emporkommen des Fichte'ſchen und Schelling'ſchen Idealismus.

Verſuch einer Geſchmackslehre, von Lazarus Bendavid. Berlin 1799.

Bendavid hat in einigen andern, von den Zeitgenoſſen nach Verdienſt geſchätzten Schriften, dem Kantiſchen Syſtem gehuldigt; in ſeiner Geſchmackslehre erſcheint er aber, ſo oft auch das Gegentheil verſichert worden iſt, ſelbſt nach ſeinem eigenen Geſtändniß, als ein entſchiedener Eklektiker. In mehren Beziehungen zeigt er ſich ſogar, vielleicht wider Wiſſen und Willen, als ein Antipode Kant's. So ſieht er in der Normalidee, die bei jenem eine ganz andere und höhere Bedeutung hat, nichts weiter, als einen mittleren Durchſchnitt zwiſchen verſchiedenen Größen, eine Art von Juste milieu zur Vermittlung der Extreme; ſo wirft er das Große mit dem Erhabenen und Schrecklichen zuſammen, wobei ihm zur Aufklärung ſeiner Theorie gelegentlich eine erhellte Pyramide als Leuchter dienen muß, ohne auf Kant's Beſtimmungsgründe näher einzugehen; ſo ſetzt er das Weſen der Schönheit ausſchließend in die Form der räumlichen und ſucceſſiven Verbindung zu einem Ganzen, macht endlich den Unterſchied der Bau- und Bildhauerkunſt, der Malerei und Arabesken (!), von der Natur ihrer Umfaſſungs- oder Gränzlinien abhängig, wodurch er abermals ſehr zu ſeinem Nachtheil von Kant's Anſichten, ſo weit ſie dieſelben Puncte, namentlich Plaſtik und Malerei, betreffen, weſentlich abweicht. Bendavid hat ſich hier, wie anderwärts, durch ſeine Vorliebe für die mathematiſche Erkenntnißweiſe, zu falſchen Anwendungen verleiten laſſen. In ſeiner pſychologiſchen Entwicklungsmethode erkennt man häufig den Schüler und Verehrer Moſes Mendelſohns, dem er aber vergleichungsweiſe an richtigen und fruchtbaren Blicken nicht gleichkommt. Seine Geſchmackslehre zerfällt in zwei Abtheilungen, die vordere enthält die allgemeinen Begriffe, die hintere deren Anwendung auf die einzelnen Künſte. Jene ſchreitet in willkürlichen Abſprüngen fort, und verſetzt die pſychologiſche Vorkoſt mit Erklärungen,

die zuweilen in Probefällen unerwartet die Farbe ändern. So paßt z. B. der von der Einbildungskraft gegebene Begriff bloß auf die reproductive, indem er die productive, von welcher ſpäterhin die Rede iſt, ſeiner Natur nach nothwendig ausſchließt. Man hat indeſſen Urſache, die Mängel ſeiner Geſchmackslehre in Beziehung auf die Bildungsperiode, die Nebenumſtände und Abſichten des ſonſt verdienten Verfaſſers billig zu beurtheilen.

Bouterweck.

Fr. Bouterweck's Schriften über Aeſthetik tragen nach Folge, Geiſt und Inhalt, theils die Zeichen einer mit der Zeit fortſchreitenden, theils die Mängel einer ihr widerſtrebenden Richtung in ſich. In dieſer Beziehung reicht es hin, ſeinen erſten Verſuch (Grundriß akademiſcher Vorleſungen über die Aeſthetik, Göttingen 1798) bloß zu nennen. Sein zweites Werk (Aeſthetik, erſter Theil, allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunſt; zweiter Theil, Theorie der ſchönen Künſte, Leipzig 1806), zwiſchen einem Lehr- und Leſebuche in unbeſtimmter Mitte ſchwebend, ging von dem urſprünglichen Bedürfniſſe des menſchlichen Geiſtes als dem einzig möglichen Standpuncte aus, ſchloß ſich dabei dem Erweiſe unmittelbarer Wahrnehmung und literariſch-hiſtoriſcher Thatſachen an, und bekämpfte gelegentlich die vermeinten Anmaßungen, Paradoxien, Einſeitigkeiten und Widerſprüche der Schlegel-Tieck'ſchen Schule. Bouterweck's Oppoſition war ohne philoſophiſchen Halt und Grund; er mußte ſich im Ganzen mit leichten Ausfällen, Handſtreichen und Ausflügen begnügen, weil er es verſäumt hatte, ſeiner Aeſthetik die Geſtalt einer Wiſſenſchaft zu geben. Selbſt die mächtige Wirkung der Kantiſchen Philoſophie, der wenige Denker ganz widerſtanden haben, iſt an ihm, wie ſeine Aeſthetik zeigt, erfolglos vorübergegangen. Dieſelbe iſt von Anfang bis zu Ende die Frucht eines glücklichen Empirismus, welcher mit den Hilfsmitteln des Geſchmacks, der Beobachtung und Beleſenheit ſeine Lehren zu ordnen und abzuſchließen ſucht. Durch eigene Kunſtübung mit der Muſe der Poeſie befreundet, mit hiſtoriſchen Kenntniſſen trefflich ausgerüſtet, unterſtützt von den Kräften eines klaren Kopfes, hat Bouterweck übrigens im Einzelnen, beſonders in Fällen der Anwendung, viel Schätzbares geleiſtet. Seine Aeſthetik vom Jahre 1815 (zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe) liefert zwar erfreuliche Belege für ſeine Wahrheitsliebe, die nicht anſtand, gewiſſe übereilte Behauptungen zurückzunehmen oder einzuſchränken, wobei ſie zugleich den ganzen Ton der Behandlung ruhiger ſtimmte, unverkennbar mit einem Gewinn neuer und erweiterter Anſichten; aber ein und das andere alte Gebrechen kommt, trotz vielfältiger Verbeſſerungen, doch wieder zum Vorſchein. Auch in der neuen Ausgabe ſollte die Schrift ein Handbuch bleiben, kein Lehrbuch werden. Ohne eine völlige Umſchmelzung der Beſtandtheile, ihrer Form und Begründung, ließ ſich aber das Weſen der Principien unmöglich berichtigen. Hatte der Verfaſſer früher über die Ableitung des Schönen aus dem Abſoluten geſpottet, die in ihren Verkehrtheiten und Ausartungen allerdings Rüge verdiente, ſo lenkte er jetzt ſichtbar wieder ein, als er ſagte: Das Geſetz des Schönen kann kein anderes ſeyn, als das Geſetz einer harmoniſchen Thätigkeit aller geiſtigen Kräfte und eines freien Emporſtrebens zum Unendlichen. Die höhere Idee von abſoluter Schönheit nennt er jetzt in ſeiner Weiſe myſtiſch. Alle wirklich erkennbare Schönheit iſt ihm eine rela-

tive. In dem ausgeſprochenen Geſetze der Schönheit liegen offenbar zwei weſentlich verſchiedene, unvermittelte Beziehungen, denen in der Folge nirgends eine wiſſenſchaftliche Entwicklung zu Theil wird. Die Umkehr zum Unendlichen oder Abſoluten beſteht demnach lediglich in einer Abänderung der Nomenclatur. Statt der ehemaligen Nachahmung der Natur wird jetzt der Wetteifer mit derſelben zum Princip erhoben, womit dem Grundübel der Sache auf keine Weiſe abgeholfen iſt. Die allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunſt läßt die Wurzel ihrer Gemeinſchaft unberührt. Unter den aufgewieſenen Elementen des Schönen wird die Harmonie des Optiſchen, Plaſtiſchen, Akuſtiſchen, auf Gerathewohl ohne erforderliche Nachweiſung eingeführt, ſo daß die allgemeine Aeſthetik von der beſondern oder angewandten einen Creditvorſchuß verlangt, deſſen ſie ſich enthalten ſollte. Anhangsweiſe wird die regelmäßige Schönheit mit der unregelmäßigen verglichen. Auf den Unterſchied beider wird in der Folge die Trennung zwiſchen der claſſiſchen und romantiſchen Poeſie zurückgeführt. — Der Inhalt des zweiten Theils wird unter dem Namen einer literariſchen Aeſthetik aufgeführt. Der Begriff ſchriftlicher Abfaſſung und Oeffentlichkeit, worauf das Literariſche doch zuletzt hinausgeht, erſcheint jedoch da als eine unſtatthafte Einmiſchung, wo die Beſtimmung auf das Weſen der einzelnen Künſte gerichtet ſeyn ſoll. Die Poeſie wird in die lyriſche, didactiſche, epiſche, dramatiſche eingetheilt. Damit kann und wird ſich die Theorie leicht verſtändigen, ſo bald das Didactiſche der Poeſie erforderlichermaßen zugeeignet iſt (ſ. Didactiſch). Neben den vier Dichtungsarten figurirt noch eine Ergänzungsclaſſe, welche diejenigen Gäſte aufnehmen ſoll, die anderwärts kein Obdach haben finden können. Eine Ergänzungsclaſſe will mit einer ſcharfen Eintheilung ſchwer zuſammengehen. Sie nimmt ſich aus wie ein zuſammengelaufenes Freicorps unter regelmäßigen Truppen. In der Ergänzungsclaſſe befindet ſich auch die äſopiſche Fabel; letztere darf mit Recht von der didactiſchen Poeſie reclamirt werden. Sonſt vereinigt dieſe zweite Auflage der Bouterweck'ſchen Aeſthetik nicht nur im größern Umfange, ſondern auch im höhern Grade alle die der erſten nachgerühmten Vorzüge, die ihr denn auch einen bedeutenden Eingang verſchafft haben.

Die Aeſthetik für gebildete Leſer, von C. H. L. Pölitz. 2 Theile. Leipzig 1807.

Dieſem Werke war ein anderes von demſelben Verfaſſer vorangegangen: Grundlage zu einer wiſſenſchaftlichen Aeſthetik, oder über das Gemeinſame aller Künſte. Pirna 1800. Eine encyklopädiſche Skizze der Aeſthetik, beſtimmt für den Zweck, die Rechte der letztern als Wiſſenſchaft gegen Kant's Kritik der Urtheilskraft zu verwahren, und den Urſprung der Kunſt aus der Rührung des Gefühls abzuleiten. In beiden Richtungen traf Pölitz mit ſeinem Lehrer Heydenreich ſo ziemlich auf derſelben Linie zuſammen. Bei einer nähern Betrachtung dürfte ſich zeigen, daß die eine Abſicht der andern natürlich widerſtrebt. In dem ſpäter erſchienenen, jetzt zu beſprechenden Werke ſagt ſich der Verfaſſer theilweiſe von ſeinen frühern Behauptungen los, indem er ſie als einſeitig bezeichnet. Darin aber iſt er ſich gleich geblieben, daß er nach wie vor geſucht hat, der Aeſthetik eine wiſſenſchaftliche Grundlage zu geben. Im Allgemeinen hat ſich Pölitz mit Glück aus der Sache gezogen. Verſchiedene ſeiner Anſichten ſind in das vorliegende äſthetiſche Lexikon übergegangen; ſie können gelegentlich beweiſen, in welchem Sinn und Maße es ihm gelungen iſt, jenen doppelten Zweck

zu erreichen. Die Einleitung geht von der urſprünglichen Geſetzmäßigkeit des menſchlichen Geiſtes aus, analyſirt das Gefühlsvermögen, wendet ſich hierauf zur Fantaſie, als dem Vermögen der Darſtellung, dem Ideale der Schönheit, den allgemeinen Momenten der Schönheit, der Form, erörtert den Begriff der Kunſt, ſtellt den Unterſchied zwiſchen ihr und dem Handwerke, körperlicher Fertigkeit, Wiſſenſchaft, Natur feſt, beſchreibt dann den Künſtler, Virtuoſen und Dilettanten, Genie und Diſciplin, Originalität und Manier des Künſtlers, zieht die Trennungslinie zwiſchen Kritik, Theorie der Künſte, Metaphyſik des Schönen und Aeſthetik, bezeichnet endlich den Inhalt der Aeſthetik als Wiſſenſchaft, ihr Verhältniß zur Moralphiloſophie, zur Archäologie und den Umfang ihrer Literatur. Die äſthetiſchen Gefühle ſind nach der Aeußerung des Verfaſſers auf die Form gerichtet, unter welcher ein Gegenſtand in der Anſchauung erſcheint, und kündigen ſich durch die Eindrücke an, die im Gefühlsvermögen vermittelſt der angeſchauten Form bewirkt werden, entweder als Luſt oder Unluſt. Unter einer Form, die das Gefühlsvermögen afficiren ſoll — ſo heißt es weiter — verſtehen wir die Art und Weiſe, wie ein vorgeſtelltes Mannigfaltiges in ſeiner Einheit für die Anſchauung als Totalität erſcheint. Von dieſer Form iſt der Stoff oder dasjenige verſchieden, was vermittelſt der Form ausgedrückt wird. Solchergeſtalt iſt das Gegenſtändliche, weil es ſchlechterdings nicht zu entbehren war, auf einem Schleichwege zur Form hinzugekommen, und wird dann wieder der Erklärung zur Liebe ſchon jetzt, noch mehr in der Folge, auf die Seite geſchoben. Eine Form, deren Begriff ſich lediglich auf eine logiſche Formel zurückzieht, läßt ſich allerdings bequem brauchen, erſchöpft aber eben darum das Weſen der Sache nicht. Kant läugnete die Aeſthetik als Wiſſenſchaft, er hatte von ſeinem Standpuncte aus gute Gründe dazu, auf das Princip des Formalen, welches er durchaus auf die Gränzen der Subjectivität beſchränkte, den höchſten Nachdruck zu legen. Pölitz wollte dagegen die Aeſthetik wiſſenſchaftlich begründen, zu dem Ende hätte er auf das Gewebe eines bloß logiſchen Formalismus billig verzichten ſollen. Da der Begriff des Schönen unentwickelt geblieben iſt, ſo weiß man ſpäterhin nicht, was man ſich unter dem Ideale der Schönheit denken ſoll, denn die ſynonyme Redensart, der zu Folge es die Form für alle äſthetiſche Vollendung ſeyn ſoll, führt keinen Schritt weiter, läßt die Frage beſonders deßhalb unerledigt liegen, weil weder das Vorhergehende noch Nachfolgende über die Natur des Aeſthetiſchen eine erwünſchte Auskunft gibt. Was aber im Sinne des Verfaſſers von den äſthetiſchen Gefühlen ausgeſagt wurde, verweilt offenbar, um dieſe Bemerkung hier nachzuholen, zu ſehr im Allgemeinen, als daß es für eine befriedigende Charakteriſtik gelten könnte. Abgeſehen von der iſolirten und deßhalb unzulänglichen Anwendung der Form, dürfte die Unluſt eine nähere Gränzbeſtimmung verlangen, wenn ſie, wie die angeführte Erklärung behauptet, eben ſo wohl als die Luſt, den äſthetiſchen Eindrücken beigezählt werden ſoll. Sodann erſcheint auch nicht jeder äſthetiſche Gegenſtand in der Anſchauung; die Muſik kündigt ſich z. B. in den Wahrnehmungen des Gehörs an. Das Idealiſiren ſoll darin beſtehen, daß es Ideen der Vernunft unter einer Verſinnlichung darſtellt, durch welche die Fantaſie jene Ideen dem Gefühle oder der Beſtrebung näher bringt. Die Beſtrebung iſt hier wohl am unrechten Orte eingemiſcht. Die Erklärung der Idee, ein weſentliches Erforderniß, wird vergeblich geſucht. Der Verfaſſer ſcheint ſeine Anſicht

auf inwohnende Ideen der Vernunft einzuſchränken. Laſſen ſich aber nicht auch Ideen, ohne dem Begriffe des Wortes Gewalt anzuthun, in Gegenſtänden der Natur nachweiſen? Pölitz nimmt vier Momente der Schönheit der Form an. Schön iſt ihm die Form 1) die in der Anſchauung einen wohlthuenden Reiz auf unſere Sinne ausübt; 2) die als Form eine höhere Bewegung und Rührung des Gefühlvermögens hervorbringt; 3) die identiſch mit der Rührung des Gefühls die Fantaſie in ein freies Spiel verſetzt; 4) die, deren Stoff idealiſirt erſcheint. Der bloße Sinnenreiz hat an und für ſich mit der Schönheit nichts zu thun, er gehört dem Angenehmen an, mithin iſt das erſte Moment unhaltbar. Die angenommenen Momente beruhen auf der Verſchiedenheit der ins Spiel gezogenen Seelenkräfte, wodurch aber für die Conſtitution der Schönheitsform ſelbſt nicht das Mindeſte entſchieden wird. Und übernimmt nicht auch der Verſtand, bei der Empfindung des Schönen, gewiſſe Functionen? Warum iſt er ausgelaſſen? Kant ſetzte das freie Spiel der Seelenkräfte vorzüglich in den Einklang zwiſchen den Thätigkeiten des Verſtandes und der Einbildungskraft. Die Verſchiedenheit der im Dienſte der Schönheitsform wirkenden Seelenkräfte reicht überhaupt nicht aus, die Verſchiedenheit weſentlicher Momente zu begründen. Das vierte Moment erklärt endlich, wenn man auf die vorhergegangene Beſchreibung des Idealiſirens zurückblickt, Idem per idem. Das Schöne in der Natur iſt in Vergleichung zur Kunſt in ſeinen Anſprüchen unbillig verkürzt. Die geſammte Aeſthetik wird eingetheilt in die Metaphyſik des Schönen, und in die Theorie der einzelnen ſchönen Künſte. Die Metaphyſik oder die Philoſophie des Schönen ſoll, wie es heißt, aus dem aufgeſtellten Begriffe des Schönen das Geſetz der Form nach ſeiner Allgemeinheit für alle Kunſtproducte in allen einzelnen Künſten entwickeln. Das höchſte Geſetz der Form wird in die innigſte und unauflöslichſte Harmonie zwiſchen Correctheit und Schönheit der Form geſetzt. Referent muß bekennen, daß er gegen die Harmonie zwiſchen Correctheit und Schönheit, in ſofern ſie die beiden gleichmäßigen Factoren des höchſten Geſetzes ſeyn ſollen, ein ſtarkes Mißtrauen hegt. Selbſt nach den Aeußerungen des Verfaſſers iſt die Correctheit in der techniſchen Vollkommenheit der Form beſchloſſen, ſie beſchränkt ſich überall, nach dem herkömmlichen Sprachgebrauche, auf die vollendete Behandlungsweiſe, iſt alſo der Schönheit gegenüber, von der ſie erſt ihre wahre tiefere Bedeutung empfängt, ein untergeordnetes Element. Wie kann alſo das höchſte Geſetz der Form in der innigſten und unauflöslichſten Harmonie zwiſchen zwei ungleichen Größen beſtehen, von denen die höhere die niedrigere durchaus bedingt? Die untergeordneten Eigenſchaften der Correctheit der Form werden der Reihe nach erörtert. Nicht genug, daß dieſe Eigenſchaften zuweilen aus der Correctheit in die Schönheit, und ſo auch umgekehrt hinübergreifen, daß die Beſtimmungen nicht überall die gehörige Schärfe haben, ſo fehlt ihnen auch eine wiſſenſchaftliche Ableitung und Durchführung; ſie ſind lediglich im Wege der Empirie aufgeſucht und zuſammengeſtellt. Wenn der Verfaſſer daher in der Vorrede die Beſchuldigung des Synkretismus von ſich abzulehnen ſucht, und den neutralen Denkern beigezählt ſeyn will; ſo wird in der erſten Hinſicht auf ſeiner Metaphyſik des Schönen doch wohl einiger Verdacht hängen bleiben, wie in Betreff des zweiten Punctes Viele der Meinung ſeyn werden, daß er ſich das neutrale Denken mitunter etwas zu leicht gemacht habe. Der Grundſatz der Form in der doppelten Anwendung auf Correctheit und Schönheit iſt offenbar aus ſeinen verdienſtlichen Werken über die deutſche Sprache

entlehnt, wo er weit zweckmäßiger die ihm übertragene Hauptrolle ſpielt, als in einer Philoſophie des Schönen. In der Claſſification der Künſte geht Pölitz von Raum und Zeit aus. Ausführlich verbreitet er ſich über Figuren und Tropen; das Geſagte wird Studirenden willkommene Dienſte leiſten. Die ſpecielle Theorie der einzelnen Künſte enthält viel Gutes, iſt mit Glück auf die Bedürfniſſe der gebildeten Klaſſen berechnet. Poeſie und Beredſamkeit ſind verdientermaßen umſtändlicher behandelt, als Muſik, Malerei, Plaſtik, Gartenkunſt, Baukunſt, Mimik, Tanzkunſt, Schauſpielkunſt, die letztern werden, im Verhältniß zur Ordnung des Ganzen, nicht zu Skeletten abgeſchunden, ſondern eignen ſich durch das Maß der Ausführung ſehr brauchbar zu einer erſten Ueberſicht. Die Claſſification der Dichtungsarten könnte in ihren Haupttheilen ſtrenger ſeyn. In der Beſtimmung der verſchiedenen Dichtungsweiſen tönt manchmal die Einförmigkeit der Terminologie etwas unangenehm vor. Eingeſtreute Beiſpiele aus Dichtern folgen häufig den vorhergegangenen Erörterungen. Die getroffene Auswahl will nicht immer ganz genügen.

Lehrbuch der Aeſthetik, von Aloys Schreiber. Heidelberg 1809.

Das Ganze beſteht aus einem allgemeinen und einem beſondern Theile; jener umfaßt das geſammte Kunſtgebiet in der Form von Grundbegriffen, dieſer geht auf die einzelnen Künſte ein. Letztere werden in plaſtiſche, toniſche und gemiſchte eingetheilt, je nachdem ihre Darſtellung entweder ausſchließend auf den Bedingungen des Raumes (der Coexiſtenz) oder der Zeit (der Succeſſion) beruht, oder beide Mittel der Wahrnehmung (Sichtbares und Hörbares) zugleich in Anſpruch nimmt. Plaſtiſche Künſte ſind demnach: 1) die Malerei, mit der untergeordneten Kupferſtecherkunſt; 2) die Sculptur; 3) die Baukunſt. Die toniſchen Künſte begreifen unter ſich: 1) die Dichtkunſt; 2) die Redekunſt; 3) die Tonkunſt. Gemiſchte Künſte ſind: 1) die Mimik; 2) die Schauſpielkunſt. Inſofern die Redekunſt Ueberzeugung oder Ueberredung erzielen will, wird ihr unter dem Namen der Beredtſamkeit eine Stelle in der Aeſthetik verweigert, ſie ſoll dieſe bloß in der Geſtalt der Wohlredenheit einnehmen, ſo zwar, daß ſie ſich mit ihren Darſtellungen lediglich an die Fantaſie und das Gefühl zu wenden hat. Soll die Wohlredenheit aber nach dieſer ihrer Beſtimmung nicht in eine poetiſche Zwittergattung ausarten, ſo wird ſie dennoch einen äußern Zweck verfolgen müſſen, und durch ihn mehr oder weniger mit der verſtoßenen Beredtſamkeit zuſammen fallen. Die Mimik betrachtet der Verfaſſer als einen integrirenden Theil der Schauſpielkunſt, indem er jener die Tanzkunſt zur Seite ſtellt. Die Gränzen dieſer Künſte verlaufen ſich, wie man ſieht, zu ſehr ins Ungebundene, was bei dem aufgeſtellten Princip der Miſchung nicht wohl zu vermeiden war. Die plaſtiſchen Künſte ſtehen an der Spitze der übrigen; mit beſonderer Vorliebe, Ausführlichkeit und Kennerſchaft iſt die Malerei behandelt. Was darüber geſagt iſt, gehört zu den beſten Partien des Buchs, läßt ſich Künſtlern und Dilettanten, die über den Hausbedarf des Techniſchen hinausgehen wollen, vor vielen andern Hilfsmitteln als brauchbar empfehlen. Die Theorie der Poeſie iſt vergleichungsweiſe weniger gelungen, etwas zu leicht genommen, am meiſten in den weſentlichen Beſtimmungsgründen und in der Charakteriſtik der Untergattungen. Die aus Dichtern beigebrachten Beiſpiele ſind faſt durchgehends glücklich gewählt. Muſik und Schauſpielkunſt werden mit einer etwas unverhältnißmäßigen Eile abgefertigt.

Der Vortrag iſt gewandt, ſpielt häufig in poetiſchen, mitunter auch in ſatyriſchen Farben. Für die Beſtimmung eines Lehrbuches dürfte der Ton im Ganzen nicht ſtreng genug gehalten ſeyn; er eignet ſich in ſeiner Freiheit mehr für das Bedürfniß der Weltleute, als der Studirenden. Vertraut mit den Anſichten der Zeit, geht der Verfaſſer ſeinen eigenen Weg, ohne einem herrſchenden Syſteme zu folgen. In den Grundſätzen der bildenden Künſte trifft er verſchiedentlich mit Goethe zuſammen, behauptet aber auch darin eine lobenswerthe Selbſtändigkeit. Was die reine Theorie betrifft, ſo ſucht er ſich mit einem philoſophiſchen Surrogat zu behelfen; es ſoll die Stelle einer wiſſenſchaftlichen Methode vertreten, reicht jedoch zu dem Ende nicht aus, ſo vortheilhaft auch die Form aphoriſtiſcher Erörterung iſt, die Schwächen der Behandlung theilweiſe zu verſtecken. Mehre Hauptbegriffe kommen und gehen, ohne gehörig eingeführt und begründet zu ſeyn. Eben ſo wenig iſt in einzelnen Fällen das Helldunkel der Sprache geeignet, für den Mangel einer klaren Entwicklung zu entſchädigen. Einige Proben mögen dem Geſagten zur Beſtätigung dienen. »Das Charakteriſtiſche in der Kunſt iſt die Schönheit, oder die Vereinigung von Kraft und Anmuth« (§. 9). Ueber die Anſprüche des Charakteriſtiſchen und Schönen iſt bekanntlich lange geſtritten worden. Offenbar wird das Erſte keineswegs durch das Zweite erſchöpft oder ausgemeſſen, wie der Verfaſſer annimmt, nicht zu erwähnen, daß er die Schönheit ausſchließend in die Vereinigung von Kraft und Anmuth ſetzt. »Keine phyſiſche Kraft kann erhaben ſeyn, denn ſie iſt immer begränzt (§. 17).« Veranſchaulicht uns der geſtirnte Himmel nicht die Kraft der Gravitation, das Grundgeſetz der phyſiſchen Aſtronomie? Das Moralgeſetz in uns und den geſtirnten Himmel über uns brauchte Kant als zwei ſchlagende Beweiſe für die Wirkung des Erhabenen. — Von den in die Aeſthetik einſchlagenden Schriften ſind die bemerkenswertheren angeführt, mitunter auch unbedeutende. Darneben werden überſichtlich die Namen bezeichnet, welche ſich in den verſchiedenen Kunſtgattungen hervorgethan haben.

Fichte's Einfluß.

Fichte war von dem Genius der deutſchen Philoſophie dazu auserſehen, die durch Kant begonnene Revolution der Denkart auf ihre höchſte Spitze zu treiben; er fing da an, wo jener aufgehört hatte. Zwar bewegte er ſich, einer der freieſten und tapferſten Geiſter, die Deutſchland aufzuweiſen hat, der Heimath Leſſing's entſproſſen und dieſem gleich an Geſinnung, Ausdauer und polemiſcher Entſchiedenheit, einige Zeit in dem von Kant gezogenen Kreiſe, bald aber ſchritt er darüber hinaus, und ſetzte jede Kraft ſeines der Wahrheit und dem Dienſte der Menſchheit geweihten Lebens daran, auf dem Wege der Erkenntniß eine neue Laufbahn aufzufinden, deren Ziel er unter dem Namen der Wiſſenſchaftslehre raſtlos bis an ſein Ende verfolgte. Das Ding an ſich (Numenon), welches Kant als den äußerſten Hintergrund der wahrgenommenen Erſcheinungen (Phaenomena), zufolge der über die Gränzen unſerer Erkenntniß angeſtellten Unterſuchungen, in ein unzugängliches Dunkel, gleichſam in eine ewige Polarnacht verwieſen hatte, wollte Fichte nicht länger gelten laſſen; er glaubte darin einen ſchlechtverborgenen Widerſpruch mit der Macht unſerer reinen Selbſtthätigkeit zu erblicken, das Geſpenſt einer furchtſamen Einbildungskraft, das theilweiſe abgeſchlagene, aber noch immer drohende Meduſenhaupt einer verjährten Uſurpation. Nach ſeiner Anſicht

ſollte die höchſte Wahrheit, Bedeutung, Geſetzlichkeit unſers Wiſſens lediglich aus dem Quell und der Bildungskraft des Selbſtbewußtſeyns fließen, worin ihm der Grundcharakter, die letzte, einzig ſtatthafte Beſtimmung unſerer Perſönlichkeit, das Ich beſtand, ſo daß er ihr die Befugniß und Pflicht zuſprach, die geſammte Außenwelt als ihren Reflex, ihren Spiegel anzuſehen und dem gemäß zu behandeln. Es läßt ſich nicht läugnen, daß in dem Kantiſchen Syſtem, ſo viel es auch von dem Schutte der Zeit aufgeräumt hatte, gewiſſe Inconſequenzen lagen, wodurch es vor hellſehenden Augen Verdacht gegen ſeine durchgängige Haltbarkeit erregte; Fichte durchſchaute dieſe Schwächen zuerſt tiefer als jeder Andere, wagte es, ſich vor den Riß zu ſtellen, und ſo das angefangene Werk zu vollenden. Was man nun auch von der Methode und den Reſultaten ſeiner Philoſophie urtheilen mag, wie ſehr ſie bereits für Viele in den Schatten der Vergeſſenheit zurückgetreten iſt, ſo bleibt ſie dennoch ein natürliches und nothwendiges Mittelglied in dem Fortgange der Entwicklung, und ihrem Begründer das Verdienſt, der Ruhm eines urkräftigen Denkers gewiß. Sein Verhältniß zur Kunſt iſt mit ſteter Rückſicht auf den Endpunct ſeiner Philoſophie zu beurtheilen; widrigenfalls läßt ſich daſſelbe leicht mißverſtehen und noch leichter unbillig herabſetzen, wovon Solger ein warnendes Beiſpiel gegeben hat. Dieſer ſagt unter andern von Fichte: »Der gemeine Standpunct ſieht nach ihm die objective Welt als gegeben an, der ſpeculative als Wirkung unſers eigenen Bewußtſeyns, als gleichſam geſchaffen durch das Ich. Dieſen Standpunct nun nimmt der Künſtler ein, ſteht aber dabei zugleich auf dem Standpuncte des gemeinen Bewußtſeyns, oder behandelt doch jenen nach dieſem. Wie dieß möglich iſt, hat Fichte nicht zeigen können. Der gewöhnliche Zuſtand des Bewußtſeyns iſt nach ſeiner Anſicht die bloße Begränzung. Denkt man ſich die äußere Welt als hervorgegangen aus dem eigenen Bewußtſeyn, ſo befindet man ſich auf dem philoſophiſchen Standpuncte. Wie nun aber Jemand dieſe Einſicht haben, und gleichwohl dieſen Standpunct in den der gemeinen Wahrnehmung verwandeln kann, iſt nicht abzuſehen. In dieſem Syſteme war jedoch dieſe Vorſtellungsart unvermeidlich.« Zuvörderſt hat Fichte nicht geſagt, daß der Künſtler den philoſophiſchen Standpunct in den der gemeinen Wahrnehmung verwandeln ſolle; er hat es ganz gewiß nicht geſagt, weil er viel zu ſehr über ſich ſelbſt und ſeine Sprache wachte, um eine handgreifliche Unmöglichkeit, die gröbſte Selbſttäuſchung zu verlangen. Wenn er forderte, daß der Philoſoph die objective Welt betrachten ſolle, als eine aus ſeinem Bewußtſeyn entſprungene, durchgebildete Geſtalt, ſo mußte er nothwendig den Erzeugungsprozeß des künſtleriſchen Verfahrens im Allgemeinen derſelben Bedingung unterwerfen; er wollte dadurch die blinde, mechaniſche Hingebung an den Stoff verhüten, den Geiſt der ſchaffenden Thätigkeit zum klarſten und reichſten Selbſtbewußtſeyn erheben, ihn unwiderſtehlich nöthigen, ſeinen Stempel den Darſtellungen der Außendinge mit der möglichſten Kraft aufzudrücken. Die Forderung des Idealiſirens kämpft in jedem Syſtem mit Schwierigkeiten; die Fichte'ſche Vorſtellungsweiſe, unverkennbar ein Idealismus von der ſtärkſten Gattung, erklärt in den ſchärfſten Ausdrücken, leidet ebenfalls an Knoten der Verwicklung, die jeder nach Belieben löſen oder durchſchneiden mag; ſie gaben aber in ihrer Art So'ger nicht das Recht, von einer Vertauſchung des philoſophiſchen Standpunctes mit dem gemeinen zu reden. Fortgezogen von der Gewalt umfaſſender Speculationen, hingewendet auf die gro-

ßen Angelegenheiten der Geſellſchaft, behielt Fichte keine Zeit übrig, das Gebiet der Kunſt eigens anzubauen, vorausgeſetzt, daß er dazu einen wirklichen Beruf fühlte, woran ſich aus mehren Gründen zweifeln läßt. »Dazu kommt ferner« — ſo fährt Solger fort — »daß das Schöne oder die Kunſt Vorbereitung des Sittlichen ſeyn ſoll, vermöge der Wahrnehmung der ſchaffenden Kraft des Bewußtſeyns in den Objecten, welche Kraft als die Hauptſache, als das Herrſchende im Menſchen betrachtet werden ſoll. Wie dieß aber ohne Einſicht möglich iſt, bleibt unbegreiflich, und wer dieſe Einſicht hat, ſteht auf dem Standpuncte der Philoſophie, nicht der Kunſt. — Das Gefühl des Schönen, ſagt Fichte, gehört zum Theil der Sittlichkeit, zum Theil dem Herzen an, wo man wieder nicht begreift, was das Herz bedeuten ſoll. Wollte Fichte ganz conſequent verfahren, ſo mußte er eigentlich die Kunſt als etwas ganz Fremdartiges betrachten, und aus ſeinem Syſteme hinauswerfen.« Da die ſchaffende Kraft des Bewußtſeyns, nach Fichte, als eine oberſte, untheilbare Einheit gedacht werden muß, wodurch die Seele ſich ſelbſt und das auf ſie angewieſene Weltganze in ihrem gegenſeitigen Zuſammenhange, in ihrem gemeinſchaftlichen Seyn und Weſen conſtituirt; ſo ergibt ſich daraus die Art und Weiſe, wie es mit der Abhängigkeit des Schönen vom Sittlichen gemeint iſt. Fichte ſah in der Wirkſamkeit des Sittlichen die unmittelbare, abſolute Beſtätigung ſeiner idealiſtiſchen Lehre; jene ſollte dieſer gleichſam als Probe der Richtigkeit dienen, mit ihr durchgängig zuſammenfallen. Philoſophiſches Wiſſen und ſittliches Handeln beſtehen im Sinne Fichte's, ſo zu ſagen, aus einem Stück, die Unzertrennlichkeit des einen und andern iſt ſchlechthin in der Einheit des ſchaffenden Selbſtbewußtſeyns begründet, empfängt von ihr nach beiden Seiten hin die gleiche Sanction der Gewißheit. Fichte war unter den neuern Philoſophen der erſte, welcher im Wege und mit der Kraft ſeines Syſtems die Thätigkeit des Geiſtes und Willens inniger verſchmolz, als es bisher geſchehen war. Darum begreift es ſich, warum er nach Solger's Ausdrucksweiſe das Schöne dem Sittlichen unterordnete. Nachdem er das Handeln der Sittlichkeit für den höchſten Beleg der Wahrheit in Beziehung auf die Theorie des Selbſtbewußtſeyns erklärt hatte, mußte ſich dieſem Belege natürlich auch das Schöne fügen, vor allen Dingen in Anſehung der letzten Abzweckung. Damit war es aber nicht etwa einer fremdartigen Dienſtbarkeit preisgegeben, ſondern nahm nach dem Maße und Gewichte ſeiner Specialität ungeſchmälert Theil an der Oberherrſchaft des ſchaffenden Selbſtbewußtſeyns. Freiheit der bildenden Thätigkeit, wohin und worauf ſie ſich immerhin wenden mag, iſt die Seele des Fichte'ſchen Idealismus: wie könnte daher in dieſem irgend ein Platz ſein für leidenden Gehorſam, ſo weit derſelbe auf Mißverhältniſſen einer erzwungenen Unterwürfigkeit beruht? Schon Plato ſetzte die Zielbeſtimmung des Schönen in die Abhängigkeit vom Guten; daſſelbe that Kant in der Kritik der Urtheilskraft; aber weder jener, noch dieſer, hat dieſer Abhängigkeit eine ſo hohe Stelle ausbedungen, als Fichte, indem er dieſelbe mit allen Conſequenzen der ſtrengſten Freiheit umgab, und ihr dadurch im Zuſammenhange der Dinge eine unüberwindliche Bruſtwehr der Selbſtändigkeit ſicherte. Wie die Theile eines gleichartigen Ganzen von einander abhängen, weil ſie ſich mit innerlicher Nothwendigkeit in jeder ihrer Richtungen vorausſetzen und fordern, ſo und nicht anders hängt bei Fichte die Erzeugung des Schönen von der Ausübung des Guten ab. Seine Darſtellung zeigt indeſſen eine un-

verkennbare Lücke auf. Zugegeben, daß Schönheit und Sittlichkeit auf den Höhen der Menſchheit Hand in Hand gehen ſollen, worauf es auch Schiller in ſeinen Grundſätzen der äſthetiſchen Erziehung anlegte; ſo muß doch die erſte, verglichen mit der letztern, Züge einer eigenthümlichen Geſtaltung tragen, an und für ſich etwas Beſonderes ſeyn, wie tief auch das Ultimatum ihrer Beſtimmung in die Geſetzgebung des Guten eingreife. Dieſe unterſcheidende Wirkſamkeit des Schönen, ihre nothwendige Umgränzung im Gebiete der allgemeinen Praxis, hat Fichte allerdings nicht in das erforderliche Licht geſetzt; hier liegt die Schwäche, jedenfalls der Mangel ſeiner Erörterung. Vielleicht läßt ſich ohne Anmaßung dasjenige errathen und ungefähr angeben, was ihr zur genügenden Entwicklung fehlt. Soll die ſchaffende Thätigkeit des Bewußtſeyns das Eine in Allem vorſtellen, ſo muß die Hervorbringung des Schönen, um der höchſten Verfahrungsweiſe des Geiſtes treu zu bleiben, in der Methode des Betrachtens und Handelns ein Bild, ein Seitenſtück, eine Configuration derſelben ſeyn, denn dadurch allein kann das eigentliche Lebenselement der Aeſthetik zum Vorſchein kommen, und ſich in einer angemeſſenen Abſonderung behaupten. Die genaue Feſtſtellung jenes Parallelismus zwiſchen Schönheit und Sittlichkeit hätte Fichte auf ſeinem Wege zu weit abwärts geführt, wäre er auch im Stande geweſen, die erſten Linien zu ziehen; ſo beſchränkte er ſich denn darauf, ihr Verhältniß mit einigen Strichen anzudeuten, und überließ andern Händen das Geſchäft der Vollendung. Als Wiſſenſchaft verdankt die Aeſthetik Fichte keinen beſtimmten Fortſchritt, ſein Hauptverdienſt beſteht darin, daß er die bildende Thätigkeit des Selbſtbewußtſeyns zum Principe des Schönen erhoben, ihr lebhaftere Anerkennung verſchafft, und ſo dem Mechanismus der Anſichten und Handlungsweiſen wohlthätig entgegengearbeitet hat. Freilich artete unter ſeinen Jüngern die Anpreiſung des freien Schaffens häufig in leeren Enthuſiasmus, in prunkenden Wortſchwall aus; das war jedoch nicht Fichte's Schuld, denn richtig verſtanden und angewandt, konnte jener Grundſatz von der einen Seite zum Aufſchwung eines ideellen Gehalts, und von der andern zur Beförderung künſtleriſcher Beſonnenheit führen. Je durchſichtiger das Schöne in ſeinem menſchlichen Urſprunge und Charakter wurde, deſto mehr mußten Urtheil und Praxis, inſofern ſie einer ſolchen Erkenntniß bedurften, an Gediegenheit gewinnen. Da ſich aber Fichte nicht darauf einließ, den Uebergang ſeines Idealismus bis in die Werkſtätte der Schönheit zu verfolgen, hier deſſen Stufengänge nachzuweiſen, ihren allgemeinen Zuſammenhang lebendig aufzudecken; ſo verwickelten ſich ſeine äſthetiſchen Bemühungen dergeſtalt in der Tiefe des Selbſtbewußtſeyns, daß ſie mit ihrer Ausbeute für die Welt der Objecte und die Darſtellung des Künſtlers unfruchtbar blieben. Zuletzt gingen ſie doch nur in eine höhere Pſychologie aus, die zwar anders und beſſer als die gewöhnliche den Geiſt zwang, ſich ſelbſt zu erfaſſen, aber von der Pſychologie allein iſt, trotz der größten Anſtrengungen, kein Heil für die Aeſthetik zu erwarten. Nachdem Kant von bewußten und unbewußten Geſetzen geſprochen hatte, denen das Genie folge, wäre es Fichte zugekommen, dieſe auf jene zurückzuführen, wollte er einmal nicht davon ablaſſen, das Geheimniß der Seele vollſtändig aufzuklären, hoffte er wirklich mit pſychologiſchen Entdeckungen der Aeſthetik einen Dienſt zu erweiſen. Die Congenialität zwiſchen dem Künſtler und Philoſophen, ſollte man meinen, müßte ſich durch das Glück einer ſolcher Divination am ſicherſten herausſtellen. Das verſchiedentlich

geäußerte Verlangen nach einer Kritik der Fantaſie hängt damit weſentlich zuſammen. Unter den Verehrern Fichte's, die das Princip ſeiner Aeſthetik einige Zeit zu dem ihrigen machten, that ſich Friedrich Schlegel hervor, obgleich dasſelbe durch ihn an beſtimmter Anwendbarkeit nichts gewonnen hat, noch viel weniger in den Einflüſſen, die es auf die leicht bewegliche Menge ausübte. Das Fichte'ſche Syſtem war überhaupt nicht geeignet, eine ſogenannte Schule zu bilden; es nahm in ſeiner Begründung, Durchführung, Mittheilungsform die Lehrlinge ſtärker in Anſpruch, als ſich die meiſten wollten gefallen laſſen. Das iſt wahrſcheinlich auch der Grund, weßhalb die äſthetiſchen Anſichten Fichte's nicht merklicher durchgedrungen ſind, und eine weitere Entwicklung erfahren haben. Er hat auf ſeine Zeitgenoſſen beſonders durch jene Schriften gewirkt, in welchen er die nächſten Intereſſen der Menſchheit und des Vaterlandes erörterte, unter dem Beifalle der Beſten, von einer Stufe des literariſchen Verdienſtes zur andern ſteigend.

Schelling und Schellingianer.

Durch Fichte war die Trennung zwiſchen dem Subjectiven und Objectiven, dem Ich und Nichtich eine abſolute geworden. Er betrachtete die Natur als eine Begränzung unſerer freien Thätigkeit, weßhalb dieſer die Pflicht obliege, jene ihren eigenthümlichen Geſetzen zu unterwerfen. Die unbekannte Gewalt, womit die Natur uns ergreift, weckt durch die Kraft ihres unauflöslichen Gegenſatzes in uns das Bewußtſeyn unſerer Perſönlichkeit, um uns feſter auf uns ſelbſt zu ſtellen, im Denken, wie im Handeln. Fichte war mit ſeiner Lehre vom Ich, dem Nichtich gegenüber, nach und nach in ein Labyrinth gerathen, das ihn immer härter von der Außenwelt abſperrte, je mehr er ſeine Anſtrengungen ſteigerte, ſich in demſelben zu orientiren. Wenn dieſe ſeine Philoſophie ſchon auf ihn ſelbſt, den Entdecker, einen hemmenden Druck ausübte, ſo wenig er denſelben auch eingeſtehen wollte, wenn er zuletzt gezwungen war, anſtatt tiefer vorzudringen, ſich in einem und demſelben Kreiſe abzumühen, ohne ihn weſentlich erweitern zu können: ſo fühlte ſich ſeine Mitwelt, theils aus denſelben, theils aus andern Urſachen unwiderſtehlich gedrungen, über den von ihm bezeichneten Standpunct hinauszugehen, und das läſtige Gefühl einer von außen wirkenden Begränzung auf den Flügeln einer erweiterten Speculation abzuwerfen. Zum Anfänger des großen Werkes hatte der Geiſt der Zeit Schelling auserſehen, und ihn zu dem Ende mit eben ſo vielſeitigen, als herrlichen Kräften ausgerüſtet. Er ſetzte das Subjective dem Objectiven urſprünglich gleich, behandelte Beides als weſentlich Eins, daher führt ſeine Philoſophie den Namen der Identitätslehre. Sein weit ausſehendes Unternehmen erfüllte mit friſchen Hoffnungen, indem es die Feſſeln des Kantiſchen und Fichte'ſchen Syſtems zu ſprengen verſprach. Unſtreitig war die gleiche Würdigung des Subjectiven und Objectiven, auf welche er mit dem beredteſten Nachdruck drang, nicht minder ein Fortſchritt, als eine Wohlthat, zumal in einer Periode, wo das ermüdete Ich, von allen Seiten ausgeholt, nicht mehr recht wußte, was es mit ſich ſelbſt anfangen ſollte, um den gehäuften Nachfragen verſtändlich zu begegnen. Hegel läßt ſich in ſeiner Aeſthetik über Schelling's Tendenz folgendermaßen aus: Die Einheit des Allgemeinen und Beſonderen, der Freiheit und Nothwendigkeit, der Geiſtigkeit und des Natürlichen, welche Schiller als Princip und Weſen der Kunſt wiſſenſchaftlich er-

faßte, und durch Kunſt und äſthetiſche Bildung ins wirkliche Leben zu rufen unabläſſig bemüht war, iſt ſodann als Idee ſelbſt zum Princip der Erkenntniß und des Daſeyns gemacht, und die Idee als das allein Wahrhafte und Wirkliche erkannt worden. Dadurch erſtieg mit Schelling die Wiſſenſchaft ihren abſoluten Standpunct, und wenn die Kunſt bereits ihre eigenthümliche Natur und Würde in Beziehung auf die höchſten Intereſſen des Menſchen zu behaupten angefangen hatte, ſo wurde jetzt nun auch der Begriff und die wiſſenſchaftliche Stelle der Kunſt gefunden und ſie, wenn auch nach einer Seite hin noch in ſchiefer Weiſe, was hier zu erörtern nicht der Ort iſt, dennoch in ihrer hohen und wahrhaften Beſtimmung aufgenommen. —

Wenn nach den Grundſätzen Kant's und Fichte's das Schöne ausſchließend auf der Seite des Subjectiven liegt, und das dadurch beſtimmte Objective in einem undurchdringlichen Dunkel, ſo gehört beides nach Schelling's Anſicht weſentlich zuſammen, bildet ein untheilbares Ganzes. Nun iſt zwar ſolcher Geſtalt der abſtoßende Gegenſatz zwiſchen dem einen und dem andern, zufolge der Ausſage des Syſtems, weggeſchafft, doch will es ſcheinen, als blicke derſelbe noch immer verſteckt zwiſchen den Fugen durch, ſo bald man nach den Mitteln der Gewißheit fragt, vermöge deren die Identitätslehre behauptet, ihn vollkommen ausgetilgt zu haben. Die Entſcheidung dürfte, was Schelling's äſthetiſche Anſichten betrifft, womit wir es hier allein zu thun haben, mehr auf der Spitze einer unumgänglichen Forderung ſchweben, die im Rücken Kant's und Fichte's die abſolute Einheit der Dinge ſucht, als von einem zweifelloſen Puncte ausgehend, im ſteten Fortſchritte an ihr Ziel gelangen. Schelling hat ſeine äſthetiſche Confeſſion hauptſächlich in ſeinem Syſteme des transſcendentalen Idealismus niedergelegt (Tübingen 1800). In der Vorrede bemerkt er, daß dieſe philoſophiſche Unterſuchung an ſich eine unendliche ſey, von welcher er bloß diejenigen Seiten in Betrachtung gezogen habe, die ein näheres Licht auf ſein Syſtem werfen können. Auf dieſe beſchränken ſich die nächſtfolgenden Bemerkungen; ſie haben es alſo ausſchließend mit dem ſechsten Hauptabſchnitte zu thun, der Deduction eines allgemeinen Organs der Philoſophie, welches der Verfaſſer in der Kunſt nachzuweiſen ſucht, und zwar an dem Begriffe des Kunſtproductes. Dieſes ſtelle die Identität des Bewußten (Subjectiven) und Unbewußten (Objectiven) dar. »Die Philoſophie,« heißt es weiterhin, »muß ausgehen von einem Princip, das als das abſolut identiſche ſchlechthin nicht objectiv iſt. Wie ſoll nun aber dieſes abſolut Nichtobjective doch zum Bewußtſeyn hervorgerufen und verſtanden werden, was nothwendig iſt, wenn es Bedingung des Verſtehens der ganzen Philoſophie iſt? Daß es durch Begriffe eben ſo wenig aufgefaßt, als dargeſtellt werden kann, bedarf keines Beweiſes. Es bleibt alſo nichts übrig, als daß es in einer unmittelbaren Anſchauung dargeſtellt werde, welche aber wieder ſelbſt unbegreiflich, und da ihr Object etwas ſchlechthin Nichtobjectives ſeyn ſoll, ſogar in ſich ſelbſt widerſprechend zu ſeyn ſcheint. Wenn es denn nun aber doch eine ſolche Anſchauung gäbe, welche das abſolut Identiſche an ſich weder Sub- noch Objective zum Gegenſtande hat, und wenn man ſich wegen dieſer Anſchauung, welche nur eine intellectuelle ſeyn kann, auf die unmittelbare Erfahrung beriefe, wodurch kann nun auch dieſe Anſchauung wieder objectiv, d. h. wie kann außer Zweifel geſetzt werden, daß ſie nicht auf einer bloß ſubjectiven Täuſchung beruhe, wenn es nicht eine allgemeine und von allen Menſchen anerkannte Objectivität jener Anſchauung gibt? Dieſe allgemein an-

erkannte und auf keine Weiſe hinwegzuläugnende Objectivität der intellectuellen Anſchauung iſt die Kunſt ſelbſt; denn die äſthetiſche Anſchauung eben iſt die objectiv gewordene intellectuelle.« — Gegen dieſes Reſultat läßt ſich, abgeſehen von den Schleichwegen ſeiner mangelhaften Entwicklung, gar Mancherlei einwenden. Vorläufig zugegeben, daß die Kunſt einen factiſchen Beweis für die Wirklichkeit der behaupteten abſoluten Identität abgeben könne, ſo muß das einzelne Kunſtwerk, ſoll es anders die Kraft eines allgemein giltigen Zeugniſſes haben, ſich nothwendig einer fleckenloſen, durch und durch exemplariſchen Vollendung erfreuen. Die abſolute Vollendung eines Kunſtwerkes aber thatſächlich bis zur Gewißheit zu erheben, iſt eben ſo ſchwer, als die intellectuelle Anſchauung aus dem Abgrunde ihrer Dunkelheit an das Licht des Verſtändniſſes hervorzuziehen. Der Knoten der Unterſuchung iſt demnach von vorn nach hinten geſchoben, aber durch die Veränderung ſeines Ortes nicht gelöſet worden. Und wie läßt ſich überhaupt etwas Abſolutes durch Erfahrung auffaſſen und beſtätigen, da ihrem beſonderen Inhalte die Sanction des Allgemeinen und Nothwendigen fehlt? Endlich will es auch ohne genaue Begründung nicht einleuchten, warum bloß die Kunſtanſchauung der intellectuellen gleichzuſetzen iſt, und nicht eben ſo gut jede andere von derſelben Dignität. Die ausgeſagte Einheit der beiden Anſchauungen beruht ſonach in dem Zuſammenhange des Syſtems mehr auf einem dringenden Bedürfniſſe, als auf einer vollſtändigen Einſicht in das Weſen der Sache. In Beziehung auf Kant's Poſtulate hat ein ſcharfſinniger Denker gelegentlich darüber geſcherzt, daß die reine Vernunft in ihren alten Tagen noch ſolle glauben lernen. Es will derſelben jedoch in ihrem neuen Leben hin und wieder nicht beſſer gelingen, ſo viel ſie es ſich auch koſten läßt, die Nothdurft des Glaubens unter wechſelnden Formen zu verbergen. Bemerkenswerth iſt es, daß Schelling auf dem Wendepuncte, wo er gegenwärtig ſteht, in ſeinen mündlichen Vorträgen die intellectuelle Anſchauung nicht mehr beim Namen ruft, und damit in der Stille den Gegenſtand vielfältiger, unentwickelter Streitigkeiten aufgegeben zu haben ſcheint. Das Schöne iſt Schelling die Productivität des Kunſtprincips, welche das Unendliche als enthalten im Endlichen darſtellt, ſo daß dadurch der Gegenſatz des Subjectiven und Objectiven aufgehoben wird. Wird der Accent der Erklärung nicht auf den Begriff des Kunſtprincips gelegt, ſo läßt ſich auch von Religion und Philoſophie behaupten, daß beide das Unendliche im Endlichen zur Erſcheinung bringen, und deßhalb mit dem Schönen auf derſelben Linie des Seyns und Wirkens ſtehen. Soll aber das Kunſtprincip für ſich allein oder doch hauptſächlich den Ausſchlag geben, ſo iſt nicht abzuſehen, wie dasſelbe der vorausgegangenen oder vorausgeſetzten Beſtimmung des Schönen irgendwie entbehren kann, wodurch mithin das vorige Verhältniß der Sache zurückkehrt. Mehre Anhänger Schelling's haben früherhin mit der Allgemeinheit jenes Ausdruckes und ſeinen verſchiedenen Modificationen das bunteſte Spiel getrieben. Dieſem Mißbrauche gilt das treffende Wort Jean Pauls: »Ein anderer Weg zum äſthetiſchen Nichts iſt die Leichtigkeit, in den weiteſten Kunſtwörtern — jetzt von ſolcher Weite, daß darin ſelbſt das Seyn nur ſchwimmt — das Gediegendſte conſtruirend zu zerlaſſen; z. B. die Poeſie als die Differenz des objectiven und ſubjectiven Pols zu ſetzen; dieß iſt nicht nur ſo falſch, ſondern auch ſo wahr, daß ich frage, was iſt nicht zu polariſiren und indifferenziren?« Ueber die verſchiedenartigen Beziehungen des Schönen und Erhabenen, inſofern ſie Kunſtwerken

zukommen, erklärt ſich Schelling folgendermaßen: Obgleich es erhabene Kunſtwerke gibt, und Schönheit und Erhabenheit in gewiſſer Rückſicht ſich entgegengeſetzt ſind, indem eine Naturſcene z. B. ſchön ſeyn kann, ohne deßhalb erhaben zu ſeyn und umgekehrt, ſo iſt doch der Gegenſatz zwiſchen Schönheit und Erhabenheit ein ſolcher, der nur in Anſehung des Objectes, nicht aber des Subjectes der Anſchauung Statt findet, indem der Unterſchied des ſchönen und erhabenen Kunſtwerkes nur darauf beruht, daß, wo Schönheit iſt, der unendliche Widerſpruch im Object ſelbſt aufgehoben iſt, anſtatt daß, wo Erhabenheit iſt, der Widerſpruch nicht im Object vereinigt, ſondern nur bis zu einer Höhe geſteigert iſt, bei welcher er in der Anſchauung unwillkürlich ſich aufhebt, welches alsdann eben ſo viel iſt, als ob er im Objecte aufgehoben wäre. — Die Theorie des Erhabenen, wie ſie Kant vorträgt, ſcheint in mehrfachem Betracht der Schelling'ſchen Vorſtellungsweiſe überlegen zu ſeyn, was zum Theil daher rühren mag, daß dieſe bloß nebenher, und in einem nicht genug umfaſſenden Geſichtspuncte angedeutet worden iſt. Durch die Bemühungen der Schellingianer iſt, ſo viel Referent jene kennt, der Gegenſtand der Frage nicht eben weiter gefördert worden. Schelling ſelbſt mußte ſich allerdings nach dem Zwecke und Geiſte der angeſtellten Deduction auf das Erhabene der Kunſt beſchränken; damit bleibt aber unentſchieden, wie es ſich mit dem Erhabenen in der Natur verhält. Was ferner die unwillkürliche Aufhebung des Gegenſatzes im Subjecte betrifft, die angeblich in demſelben Maße auch für das Object gelten ſoll, ſo ſcheint dabei die abſolute Gleichheit des Subjectiven und Objectiven in der Art, wie ſie für den Begriff eines Kunſtproductes verlangt worden iſt, nach einer und der andern Seite hin in Nachtheil, wo nicht gar ins Stocken zu gerathen. Schelling's allbewunderte Rede über das Verhältniß der bildenden Kunſt zur Natur, von äſthetiſcher Seite unſchätzbar, bezeichnet das nothwendige Einverſtändniß zwiſchen Kunſt und Natur ungleich eindringlicher und weſenhafter, als das früher erſchienene Syſtem des transſcendentalen Idealismus. Intereſſant iſt, was dort über das falſche Idealiſiren geſagt wird. Die an den Künſtler gewöhnlich gemachte Forderung zu idealiſiren kommt nach Schelling's Meinung von einer Denkart her, nach welcher nicht die Wahrheit, Schönheit, Güte, ſondern von allen das Gegentheil das Wirkliche iſt. Wäre das Wirkliche aber, ſo fügt er hinzu, der Schönheit und Wahrheit entgegengeſetzt, ſo müßte es der Künſtler nicht idealiſiren, ſondern an deſſen Stelle die Schönheit hinpflanzen. In den gehaltreichen Bemerkungen über die äginetiſchen Bildwerke berührt Schelling in der Folge nochmals den angeregten Punct, indem er das Idealiſiren, um dem Nebengedanken auszuweichen, als könne durch daſſelbe die Wirklichkeit übertroffen werden, in die Ueberwindung der Natur ſetzt. Die Kunſt begeht ohne Zweifel eine Anmaßung, wenn ſie ſich vornimmt, die Natur übertreffen zu wollen. Das Bemühen, dieſelbe zu überwinden, klingt offenbar beſcheidener, unterſcheidet ſich aber, näher unterſucht, vom Uebertreffen nicht ſowohl durch die Sache ſelbſt, als durch den paſſenden Ausdruck. Die Natur zeigt ſich nach einer verſchiedentlich wiederholten Bemerkung zuweilen auch manierirt, ſie ſcheint häufig in ihrem Entwicklungsgange gehemmt, nicht überall ſchön in gleichem Maße; deßhalb iſt die Kunſt gezwungen, im Bereiche des Abweichenden, Zurückgebliebenen, Mangelhaften, das Weſentliche aufzuſuchen, durch Auswahl zu verbinden, und ihr das Meiſterſiegel der freien Thätigkeit aufzudrücken, was richtig verſtanden, in angemeſſenem

Sinne des Wortes nichts anders iſt als Idealiſiren. Schelling's Vorleſungen über das akademiſche Studium geben in dem Abſchnitte der von der Kunſtwiſſenſchaft redet, eine geringere Ausbeute, als in andern dort verhandelten Gegenſtänden. Das Hauptſächlichſte dreht ſich um den beſondern Standpunct des Philoſophen und Künſtlers. Man pflegt zu ſagen, die Schelling'ſche Kunſtlehre habe das Ueberhandnehmen des Eklekticismus gehindert, den damals gangbaren ganz gewiß, dadurch erhob ſich aber durch einzelne, ſchellingiſirende Aeſthetiker ein anderer, der ſchwerlich viel beſſer war als der alte. Jede philoſophiſche Willkür iſt Eklekticismus, und der Willkür leichtgeſinnter Nachtreter hat Schelling ohne ſein Verſchulden einen größern Spielraum geöffnet als Kant. Die Verirrungen ſeiner excentriſchen Jünger darf man dem Meiſter eben ſo wenig zur Laſt legen, als die fantaſtiſchen Ausſchweifungen der Schönthuerei. Zur Ausbreitung der Schelling'ſchen Kunſtlehre mag zum Theil der voreilige Glaube beigetragen haben, daß ſie, bethätigt in den Werken der Kunſt, gleichſam den Schlußſtein der ihr unterbauten Speculation bilde. Im Sinne dieſer Vorausſetzung haben es einige Schellingianer bei dem Vorgefundenen bewenden laſſen, ohne zu bedenken, daß eine Aeſthetik im Geiſte ihres Meiſters, die für ein ausgeführtes Syſtem gelten will, andere und weitere Zurüſtungen erfordert. Das Princip der ſchaffenden Thätigkeit, ſchon durch Fichte in eine friſche, erhöhte Aufnahme gekommen, machte durch Schelling und ſeine Schüler noch ſtärkere Fortſchritte, iſt für die Anſicht und Ausübung der Kunſt, ſo wie der Kritik unbezweifelt von wohlthätigem Einfluß geweſen. Seitdem Schelling als Schriftſteller über ſeine frühern Lehren ein ſo langes und tiefes Stillſchweigen beobachtet, läßt ſich nicht mit Gewißheit ſagen, ob ſeine äſthetiſchen Grundſätze ganz dieſelben geblieben ſind.

Grundzüge äſthetiſcher Vorleſungen zum akademiſchen Gebrauche, von Heinrich Luden. Göttingen 1804.

Der Verfaſſer hat ſeiner eigenen Erklärung zu Folge ſo wenig geben wollen, daß ſeine Grundzüge ohne die Vorleſungen nicht ſollten verſtanden werden können, aber auch genug, um dadurch die Ueberſicht über den Gang zu erleichtern, und die Vorleſungen den Zuhörern in die Erinnerung zu rufen. Keiner, der über ſie urtheilen wolle, möge dieß vergeſſen. Damit iſt der Kreis von Leſern, welchen die Schrift zunächſt, wo nicht ausſchließend vor Augen hatte, hinlänglich bezeichnet. Die Darſtellung iſt im Ganzen aphoriſtiſch, die einzelnen Anmerkungen enthalten theils zuſammengedrängte Folgerungen, theils verweiſen ſie in der Form von Ankündigungen auf die Nachhilfe des mündlichen Vortrages, theils werfen ſie über verſchiedene Punkte Fragen auf. Die Hauptbegriffe ſind etwas ausführlicher behandelt, eben ſo auch einige Nebendinge, die nach dem Stande der Sachen eine beſondere Aufmerkſamkeit verdienten. Wo es thunlich war, ſind die aufgeſtellten Sätze, um ihre Beweiskraft zu erhöhen und ſie anſchaulicher zu machen, durch hiſtoriſche Fingerzeige mit den Namen von Kunſtwerken und Künſtlern in Verbindung gebracht. Die literariſchen Notizen beſchränken ſich auf eine ſummariſche Angabe des Weſentlichen, ohne auf Kritik einzugehen. Hier und da ſind Charakteriſtiken verſucht worden, jedoch nur andeutungsweiſe. Zuerſt wird die Conſtruction der Idee des Schönen aufgezeigt in der allgemeinen Form der Kunſt, dann in den verſchiedenen Kunſtgattungen, in der Muſik, Malerei, Plaſtik, Poeſie. Anhangsweiſe iſt von der Architek-

tur, dem Lehrgedicht, der Divina Comedia des Dante, dem Roman, der hiſtoriſchen Kunſt die Rede. In den Anfangsgründen der Theorie iſt das Allgemeine und Beſondere nicht ſo ſtreng auseinander gehalten, als es das Geſetz der Methode vorſchreibt. Auf der Scala äſthetiſcher Begriffe ſind für den Zweck der Kürze mehre übergangen, einige bloß wörtlich angeführt. Wie ſich der Verfaſſer dadurch von der Mehrzahl ſeiner Vorgänger und Nachfolger unterſcheidet, ſo weicht er von ihnen noch weit ſtärker in einigen Hauptbeſtimmungen ab. Es iſt der Mühe werth, ſpäterhin eine und die andere ſeiner originellen Anſichten dem Nachdenken der Leſer vorzulegen. Die Verknüpfung der Gedanken nähert ſich oft zu ſehr dem Rhapſodiſtiſchen. Die Sprache iſt würdig und kernhaft, verräth jedoch den Einfluß eines Zeitgeſchmackes, der ehedem zum Nachtheile wiſſenſchaftlicher Erkenntniß viele ausgezeichnete Geiſter beherrſchte. Dahin gehört die ungemeſſene Weite der Ausdrücke, in welcher das Verſchiedenartigſte, anſtatt einen gediegenen Beſtand zu gewinnen, ſchillernd herumſchwimmt; nicht zu erwähnen, daß die Wiederkehr derſelben terminologiſchen Strömungen zuletzt den Blick zerſtreut und ermüdet. Auch von der ſonſt beliebten Sitte, die Argumentation durch leichte hin und hergewendete Parallelen zu umgehen, finden ſich Spuren. Der hochgeſchätzte Verfaſſer wird jene Anwandlungen eines jugendlichen Strebens, ſeitdem er ſich mit ſeiner ganzen Kraft der Geſchichte des Vaterlandes gewidmet hat, ſchwerlich in Abrede ſtellen; um ſo eher mag es vergönnt ſeyn, daran zu erinnern. Plan und Ausführung behaupten die Rechte der Eigenthümlichkeit; denn obwohl dem Ganzen beim Ausgange und in der Folge der Verknüpfungen Ideen der Schelling'ſchen Philoſophie zum Grunde liegen, die ſich oft in einem zu formularen Anſehen gefallen, ſo iſt doch deren Verarbeitung, ſpecielle Anwendung ein frei erworbenes Verdienſt. Dazu kommt, daß mehre Behauptungen mit dem Geiſte der Schelling'ſchen Lehre, wie er ſich in ſeiner fortgeſetzten Entwicklung kund gegeben hat, in einem offenbaren Widerſpruche ſtehen. Die Bemühungen der beiden Schlegel haben gleichfalls auf Luden's Grundzüge eine ſichtbare Rückwirkung ausgeübt, beſonders bei Feſtſtellung des Unterſchiedes zwiſchen der antiken und modernen Kunſt. Nach ſeiner Ueberzeugung iſt das Geſchäft, die Aeſthetik wiſſenſchaftlich abzuleiten, der Philoſophie vorbehalten; er begnügt ſich zu dem Ende ihr Reſultat mitzutheilen, und an dasſelbe ſeine Darſtellung unmittelbar anzuknüpfen. Dadurch geräth ſie gleich bei den erſten Schritten auf den Weg der gläubigen Annahme. Zugegeben, daß die Entſtehung der Aeſthetik im Zuſammenhange der Philoſophie zu ſuchen iſt, ſo muß doch die Aeſthetik, will ſie anders Vertrauen erwecken, über die Giltigkeit, die Verhältniſſe, die Anſprüche ihres individuellen Lebens ein Bekenntniß ablegen, ſo beſtimmt, als es ſeyn kann; ſie darf ſchlechterdings nicht geradezu wie ein Meteorſtein aus dem Himmel fallen. Auf eine fünffache Weiſe ſoll ſich die eine bleibende Tendenz der Seele offenbaren, Eins zu werden mit dem Univerſum, jede Trennung aufzuheben zwiſchen Welt und Geiſt, durch die Religion, das Schöne, die Tugend, die Wiſſenſchaften, die Philoſophie. Entweder iſt aber die Philoſophie unter die Wiſſenſchaften einzubegreifen, jeder einzelnen als leitendes Lebenselement beizugeſellen, oder der Verſuch Eins zu werden mit dem Univerſum, wird ihnen entſchieden mißlingen. An der Spitze der weitern Gedankenverbindungen ſteht der Schelling'ſche Grundſatz von der abſoluten Einheit des Denkens und Seyns, des

Realen und Idealen. Das Schöne wird als Dasjenige beſchrieben, welches den Gegenſatz zwiſchen jenen beiden aufhebt, als die unmittelbare Erſcheinung des Göttlichen im Irdiſchen, der Idee in der Materie, der Seele im Körper. So allgemein genommen würde indeſſen das Schöne mit gleichem Rechte und Beſtand auch der Religion, der Tugend, der Philoſophie zukommen, und ſich ſolcher Geſtalt in ein Nichtzuunterſcheidendes verwandeln. Wenn die unmittelbare Erſcheinung des Göttlichen im Irdiſchen das Schöne iſt, heißt es weiter, ſo kann in der Natur, wo das Göttliche wohl im Irdiſchen iſt, aber nicht erſcheint, vom Schönen nicht die Rede ſeyn. Das iſt eine vollkommene Irrlehre; Schelling's Nachbeter haben gemeint, ſie aus ſeinem Syſteme ziehen zu können, er ſelbſt weiſt eine ſolche Tendenz von ſich ab, und mit dem ſiegreichſten Nachdrucke in der Rede über das Verhältniß der bildenden Künſte zur Natur. Wenn das Seyn und Erſcheinen der Natur überhaupt mit einander unzertrennlich verbunden ſind: wie ſoll das Göttliche in der Natur ſeyn können, ohne zu erſcheinen? Dem Geſagten zu Folge wird denn auch conſequent, aber grundfalſch, dem Menſchen die Schönheit abgeſprochen. Dieſer Wahn iſt eines von den Phantasmen der ehemaligen Kunſtvergötterung auf Koſten der Natur und des Verſtandes. Da das Schöne nach der Anſicht des Verfaſſers das Ideale im Realen iſt, zu jeder Erſcheinung aber zwei gehören, das, welches erſcheint, und das, dem erſcheint, (Kunſtwerk und Kunſtfreund), ſo liegt das Schöne nicht im Kunſtwerke allein, ſondern in der Mitte zwiſchen dem Kunſtwerke und dem Kunſtfreunde. Eine treffende, höchſt folgereiche Bemerkung; ſie kann, wenn ſie weiter entwickelt wird, Aufſchluß geben über die Einſicht in das Ideale und deſſen Anerkennung. An das Vorige knüpft ſich ſpäterhin die Behauptung, daß ein Kunſtwerk nichts von ſeinem Organismus und ſeiner Objectivität verliere, wenn die Geſtalt dadurch, daß ſie einen Theil einer Idee anſchaulich ausſpricht, dieſe Idee in ihrer Ganzheit auf eine ſolche Art in uns erregt, daß wir ſie für alle Geſtaltung zu groß erkennen. Kunſtwerke dieſer Art nennt die Sprache des Verfaſſers erhaben. Dieſer Gedanke hat Verſchiedenes gegen ſich, er ſcheint in eine atomiſtiſche Vorſtellungsweiſe überzuſchlagen. Eine Idee läßt ſich nicht in Theile zerfällen, und auf dem Wege der Trennung anſchaulich ausſprechen, ſie wird entweder als ein unauflösliches Ganzes angeſchaut, oder es erſcheint ſtatt ihrer ein Trugbild, obwohl ſie im Bewußtſeyn höhere und niedrigere Grade der Beſtimmtheit annehmen kann. Wenn ferner ein Theil der Idee ſie ſelbſt nach ihrer Ganzheit in uns erregen könnte, ſo hätten wir offenbar kein Recht, dieſelbe für alle Geſtaltung zu groß zu finden. Endlich iſt nicht abzuſehen, wie das Erhabene ſolchergeſtalt dem Schönen als ein Beſonderes zur Seite geſtellt werden darf. Die Schwierigkeit, beide Sphären gehörig abzuſondern, verräth ſich ſattſam in dem Folgeſatz: Wie das wahrhaft Erhabene durchaus ſchön iſt, ſo iſt in einem gewiſſen Sinne alles Schöne erhaben. Einmal ſoll das Schöne ſeiner Natur nach den Gegenſatz zwiſchen dem Idealen und Realen aufheben, daneben wird zugleich für das Beſtehen des Erhabenen in dem Uebergewichte des Unendlichen ein unvertilgbarer Gegenſatz ausdrücklich gefordert. Unter ſolchen Verhältniſſen bleibt es ſchlechthin unbegreiflich, wie das Schöne mit dem Erhabenen ſich in einem und demſelben Kunſtwerke vereinigen kann. Der Gegenſtand gehört in jedem Betracht zu den intereſſanteſten Aufgaben der Aeſthetik. Iſt hingegen — ſo ſagt §. 31 — die Idee ſcheinbar untergegangen in dem Endlichen und Einzelnen, ſo daß dieſes nur um ſein ſelbſt

Willen da zu ſeyn ſcheint, ſo wird das Kunſtwerk komiſch ſeyn. Die Idee tritt nur durch Reflexion hervor, nicht anſchaulich, deßhalb ſcheint, weil ſie das Geſetz jedes Kunſtwerkes iſt, das Komiſche geſetzlos und völlig ungebunden. — Jede wahrhafte Erklärung muß poſitive Beſtimmungen enthalten, entweder direct oder indirect; die obige beſteht dagegen durchgehends aus Negationen (§. 26). Vorſtehende Belege mögen für Geiſt und Behandlungsweiſe des Buches die Stelle einer Charakteriſtik vertreten.

Syſtem der Kunſtlehre, oder Lehr- und Handbuch der Aeſthetik zu Vorleſungen und zum Privatgebrauche, entworfen von Dr. Friedrich Aſt. Leipzig 1805.

Gegenwärtiges Syſtem gehört einer Periode unſerer Literatur an, wo die Gährung mehre leicht bewegliche Geiſter, wie Goethe's Fauſt, in die Ferne trieb, ſo daß es, nachdem die Ein- und Ausflüſſe der darin ſich ſchildernden Denkart und Darſtellungsweiſe andern Impulſen der Zeit Platz gemacht haben, mehr den Werth einer hiſtoriſchen Merkwürdigkeit behauptet, als den Nachhalt einer wiſſenſchaftlichen Wirkung. Seitdem ſich der Verfaſſer durch ſeine Bemühungen um das Verſtändniß der Platoniſchen Schriften anerkannte Verdienſte erworben hat, blickt er von dem Standpuncte ſeiner jetzigen Beſtrebungen wahrſcheinlich ſelbſt nicht ohne Lächeln auf den philoſophiſchen Sturm und Drang ſeiner Vergangenheit zurück. In Abſicht auf Conſtruction, Ausführung und Sprache ſucht ſich ſeine Kunſtlehre durchgehends mit der größtmöglichen Entſchiedenheit den Grundſätzen Schelling's anzuſchließen, während ſie in kritiſcher Beziehung den Weg der Schlegel und ihrer Geiſtesverwandten einſchlägt, jedoch mit einzelnen abweichenden Richtungen. Wenn Solger von Aſt ſagt, er habe Schelling's ſpeculative Motive nicht hinlänglich durchdacht, ſo dürfte damit der Nagel auf den Kopf getroffen ſeyn. Es iſt nicht mehr an der Zeit den Beweis dafür zu führen, weßhalb auch eine genauere Charakteriſtik des Buches aus der angegebenen Urſache füglich unterbleibt. Die Hauptſchwäche beſteht in dem Mangel einer gründlichen Dialektik. Die Principien werden nicht nach ihrem innern Zuſammenhange entwickelt, ſondern friſchweg vorausgeſetzt und willkürlich hin und hergewendet. Mag der Epiker ſich mit Glück in medias res ſtürzen, der Aeſthetiker muß bedächtiger einherſchreiten; man will von ihm billig erfahren, wie das wurde, was geſchah. Es kommen ſeltſame Behauptungen vor; z. B. gleich anfangs: »Die Kunſt iſt die Anſchauung und Darſtellung der abſoluten Harmonie des Unendlichen und Endlichen, die Philoſophie die Erkenntniß des Endlichen im Unendlichen, und die Religion die Anſchauung und Erkenntniß des Unendlichen im Unendlichen.« Weiterhin heißt es: Das Univerſum an ſich iſt als ein unendliches Epos zu denken. Anderwärts wird das Univerſum mit dem einzelnen Kunſtwerk gleichnißweiſe für die beſtimmteſten Folgerungen zuſammengeſtellt. Läßt ſich aber ein Gleichniß, ſelbſt das glücklichſte, geradezu wie eine algebraiſche Gleichung behandeln? Als die drei Epochen der Kunſtlehre nennt Aſt 1. Autorität, 2. Empirik und Rationalismus, 3. Genialität, letztere repräſentirt von Winkelmann, Herder, Friedrich Schlegel. Der Ableitung des Weſens der Kunſt fehlt eben nichts mehr als die Ableitung, ſie iſt von Anfang bis zum Ende ein bloßes Titularweſen Die Schönheit, heißt es, iſt die Harmonie zweier Elemente, gleichſam eines männlichen Princips, des Unendlichen, und eines weiblichen, des End-

lichen. Bei Gelegenheit der Ableitung und Darſtellung der Kunſtformen ſoll das Quadrat die Kunſtformen ſchematiſiren nach den Seiten der Plaſtik, Muſik, Orcheſtik, Poeſie, 1. Plaſtik; Weſenheit, Realität: göttliches Princip oder Organismus. 2. Muſik; Eigenheit, Idealität: menſchliches Princip oder Gemüth. 3. Orcheſtik; Einheit der Plaſtik und Muſik im Realen: harmoniſches Leben. 4. Poeſie; Einheit der Plaſtik und Muſik im Idealen: abſolutes Leben, Geiſt. In einer ſo glücklichen Poſition iſt die Orcheſtik wohl noch nie geweſen. Das Beſte findet ſich vergleichungsweiſe in dem Abſchnitte über Poeſie. Er iſt ausführlicher behandelt als die übrigen Künſte. Der Verfaſſer nimmt eine didaskaliſche Poeſie an, ſo zwar, daß er die philoſophiſche von der eigentlichen Lehrpoeſie unterſcheidet. Beſondere Gattungen der Lehrpoeſie ſind nach ſeiner Meinung die beſchreibende, maleriſche, landſchaftliche. Die hiſtoriſche Kunſt ſcheint der getroffenen Anordnung zufolge querfeldein her zu kommen. Eine Ueberſicht der Geſchichte der Poeſie macht den Beſchluß. Viele Bemerkungen ſind treffend, einige ſchielend, andere zu unbeſtimmt ausgedrückt. Der Vortrag iſt leicht und lebhaft.

C. F. Bachmann, die Kunſtwiſſenſchaft in ihrem allgemeinen Umriſſe, Jena 1811.

Lehrbuch der Kunſtwiſſenſchaft zum Gebrauche bei Vorleſungen, von Fr. Ant. Nüßlein. Landshut 1819.

Der Verfaſſer hat, laut der Vorrede, darnach geſtrebt, zwiſchen einem dickleibigen Syſtem und dem hagern Gerippe eines Compendiums die goldene Mitte zu treffen. Das iſt ihm mit Ausnahme des Goldes im Ganzen gelungen. Er iſt einer von den äſthetiſchen Adepten, die an und mit den Goldblicken des Schellingianismus laboriren. Die Concentration des letzteren iſt in der folgenden Hauptſtelle enthalten: Die Kunſt iſt Schelling eine nothwendige aus dem Abſoluten unmittelbar ausfließende Erſcheinung; Wiſſenſchaft und Handeln, obgleich an ſich identiſch und real untrennbar, verhalten ſich nach ihm doch wieder zu einander, wie Bewußtes und Bewußtloſes, wie Freiheit und Nothwendigkeit. Es muß darum eine Syntheſe möglich ſeyn, in welcher die vollkommenſte Identität beider hergeſtellt iſt, und dieſes geſchieht nach Schelling in der Kunſt. Daher iſt ein wahres Kunſtwerk weder zu begreifen, als Werk eines freiwilligen Thuns, noch als Product einer blindwirkenden Urſache. Kein Kunſtwerk iſt durch Begriffe zu ergründen, aber auch eben ſo wenig als eine bloße Wirkung der bewußtlos producirenden Natur zu betrachten: in jedem iſt etwas Abſolutes, das nur aus einem nothwendigen und gebundenen Handeln des Künſtlers erklärt werden kann, jedes aber iſt zugleich beleuchtet von den Strahlen des Bewußtſeyns, welches beweiſt, daß der Künſtler auch mit Bewußtſeyn gearbeitet habe. Die Kunſt iſt darum die vollkommenſte Erſcheinung des Abſoluten, eine aus dem Abſoluten unmittelbar ausfließende Erſcheinung, in der ſich Freiheit und Nothwendigkeit, bewußte und bewußtloſe Thätigkeit, einander freundſchaftlich die Hände bieten, und ſich zur abſoluten Identität vereinigen. — Dieſe Darſtellung zeigt mehr Klarheit auf der Oberfläche als in der Tiefe, läßt ſich deßhalb dem Bedürfniſſe des ſchellingiſirenden Dilettantismus als ein wohlthätiges Radicalmittel anempfehlen. Was früher im Allgemeinen von dem durch Schelling verſuchten Aufbau der Aeſthetik als Kunſtwiſſenſchaft bemerkt wurde, gilt auch im vorliegenden Falle. Den aufgeſtellten Poſtulaten fehlt

nicht nur die erforderliche Rechtfertigung, ſondern auch die Andeutung der letzten Gründe, worauf jene weſentlich beruhen. Soll die Kunſt unmittelbar aus dem Abſoluten fließen, ſo iſt nicht abzuſehen, mit welchem Rechte ſie die vollkommenſte Erſcheinung in der Reihe der andern ihr beigeordneten heißen kann, in ſofern ſie ſämmtlich aus dem Schooße des Abſoluten nach einem gemeinſchaftlichen Principe der Entwicklung hervorgehen müſſen. Erſt auf dieſem Wege läßt ſich der unterſcheidende Grundbegriff des Schönen ausmitteln, der aber von keiner Seite gehörig feſtgeſtellt iſt. Das Verhältniß der bewußten Thätigkeit zur unbewußten, hinübergeſpielt in die Beziehungen der Freiheit und Nothwendigkeit, greift im Zuſammenhange der Aeſthetik hinaus. Die Unterſuchungen über Freiheit und Nothwendigkeit gehören zu den tiefſten Problemen der Philoſophie, beſonders in der Art und Weiſe, wie Schelling ſich damit befaßt hat; deßhalb iſt es eben ſo bedenklich als fruchtlos, ſie von ihrem eigentlichen Grund und Boden wegzurücken und ohne weitere Auskunft der Aeſthetik einzuverleiben, wo ſie ſolchergeſtalt doch nur die unheimliche Nachtſeite der Wiſſenſchaft bilden. In Ermangelung der Kriterien, welche uns die wirkliche Gegenwart eines vollendeten Kunſtwerkes verbürgen, ſind endlich die obigen Ausſagen der Speculation und die hiſtoriſchen Erweiſe der Kunſt nicht mit Sicherheit zu vereinigen, ja auch nur bis auf einen zuverläßigen Punct anzunähern, ſo daß dadurch dem Skepticismus, wenn er ſeine Proteſtationen mit Geiſt und Muth vertheidigt, ein unendlicher Spielraum geöffnet wird. Die Lehre Schellings erſcheint ferner nur als ein vorn angeheftetes Bruchſtück, keineswegs in einer umfaſſenden Durchbildung. Der erſte Theil handelt von dem Weſen der Kunſt, der zweite von ihren Formen oder Gattungen. Die flüchtigrn Umriſſe derſelben laſſen nirgends den Gedanken einer conſequenten Ableitung durchblicken. Wenn die Kunſt, ſo heißt es, unter der Form der Natur hervortritt, ihren Gebilden den Stämpel der Naturwerke aufdrückt, ſo daß ſie uns in Hinſicht ihrer Form als Erzeugniſſe der Natur vorkommen, führt ſie den Namen der bildenden Kunſt, zu welcher Tonkunſt, Malerei und Plaſtik gerechnet werden. Nun ſoll aber nach der durchgreifenden, und gewiß ſehr richtigen Forderung Kant's jedes Kunſtproduct ohne Unterſchied die Scheinwirkung eines Naturproducts erregen, eine darauf begründete Claſſification der Künſte kann daher unmöglich ihrer Beſtimmung genügen, was denn auch aus dem Verfolg des Unternehmens ſattſam hervorleuchtet. Uebrigens iſt der Verfaſſer ſo wenig ausſchließend Schellingianer, daß er gelegentlich ſogar die Beihülfe Sulzer's anſpricht. In den einzelnen Künſten ſelbſt beobachtet die Ausführung eine glückliche Oekonomie, flicht von Zeit zu Zeit hiſtoriſche Bemerkungen und beiſpielmäßige Erläuterungen aus Dichtern ein, woran ſich in Sachen der Geſchmacksentſcheidung hier oder da einzelne Aeußerungen der Kunſtkenner als Belege knüpfen. Die in der Poetik mitgetheilten Muſterproben verrathen in Beziehung auf die deutſche Literatur theilweiſe eine unſichere verfehlte Auswahl, laſſen die neuern Erzeugniſſe über den Tagen Hagedorn's, Gleim's, Ramler's zu ſehr im Rückſtande. Eben ſo wenig iſt der Standpunct des Jahres 1819, wo das Buch erſchien, hinſichtlich der Theorie überall gebührend berückſichtigt. Die Verknüpfung ſchreitet häufig gar zu loſe vorwärts, am meiſten im erſten Theile, wo vom Weſen der Kunſt die Rede iſt. Die Definitionen arten nach Umſtänden gern in Beſchreibungen aus, wollen ſelbſt in dieſer Eigenſchaft nicht überall Stich halten. So verhält es

ſich namentlich mit den Erklärungen der Grazie, des Humoriſtiſchen, der Novelle u. ſ. w. Obwohl die Theorie von manchen Seiten ſchwach genug geſichert, der Schellingianismus bloß an einzelnen Stellen von oben abgeſchöpft iſt, wird gegenwärtige Kunſtwiſſenſchaft doch denjenigen erfreuliche Dienſte leiſten, die ſchnell und ohne ſonderliche Anſtrengung mit der Aeſthetik eine vorläufige Bekanntſchaft zu machen wünſchen. Solchen mäßigen Forderungen entſpricht nicht nur die Popularität, Faßlichkeit und Wärme des Vortrags, ſondern auch der Reiz der Abwechslung beim Ueberblick des in nuce dargelegten Ganzen.

Phaſen der Aeſthetik von Schelling bis Hegel.

Principia Philocaliae seu doctrinam pulchri ad scientiae formam exigere conatus est, Ludovicus Schedius. Pesthini 1808.

In der Vorrede berührt der Verfaſſer mit ſchalkhaftem Ernſt die Vorſtellungen, welche nach ſeiner Meinung das Ausland von den Früchten der ungariſchen Literatur zu hegen beliebe. In Angelegenheiten der Literatur fallen aber je länger je mehr alle Schranken der Engherzigkeit, welche ſonſt die Völker trennten. Vorliegendes Werk iſt in Beziehung auf die Weite ſeines literariſchen Geſichtskreiſes ein erfreuliches Zeichen der Zeit. Der Verfaſſer ſucht manche wichtigere Puncte anhangsweiſe durch Stellen aus fremden Schriften zu belegen. Dabei iſt ihm das Beſte zur Hand, was er jedesmal braucht, indem er eine eben ſo ausgeſuchte Kenntniß der alten als der neuern Literatur an den Tag legt. Die Beiſpiele ſind nicht wieder citirte Citate, man merkt es vielmehr ihrer Auswahl, Kürze und Wirkung beſtimmt an, daß ſie einer reichhaltigen Beleſenheit entfloſſen ſind. Auch beſchränken ſie ſich nicht mit Vorliebe auf gewiſſe nächſt vergangene Perioden, ſondern reichen bis in die Gegenwart herein, folgen insbeſondere der deutſchen Entwicklung rüſtig auf dem Fuße nach. Was die Theorie betrifft, ſo läßt ſich darüber vor Vollendung des Ganzen nicht wohl urtheilen. Noch fehlt die ſpecielle Aeſthetik, das Vorhandene beſteht lediglich in einer Metaphyſik des Schönen, was vorzüglich nach ſeinem abſoluten Gehalt ausgemittelt werden ſoll. Die Principien wurzeln in dem Gebiete der allgemeinen Metaphyſik. Es iſt ſattſam bekannt, welche Revolutionen die ſonſtige Geſtalt der Metaphyſik erlitten hat, wie wenig letztere für die Bedürfniſſe, zumal für die Begründung einer heutigen Aeſthetik ausreicht. Obwohl die Behandlung Spuren der Originalität aufzeigt, und keinem frühern Syſteme ſtreng zu folgen ſcheint, kommt ſie Ref. dennoch veraltet vor. In den Prolegomenis heißt es von der Schönheit: Intima et aequabilis conjunctio Materiae ac Potentiae est, quae in Objectis pulchritudinem efficit, in Subjectis autem Naturam humanam, perfectam humanitatem constituit. Nun dürfte es aber unmöglich ſeyn, den behaupteten Unterſchied zwiſchen Materia und Potentia im Sinne des Verfaſſers feſtzuhalten. Er ſagt: Quod est non agendo i. e. quod spatium implet, communiter Materia (ὑλη) dicitur, id quod agendo est, generaliter vocari solet Non-Materia (ἄυολον) quod tamen, ut directa expositione utamur, potentiam (δυναμιν) compellare malumus. Nach Kant iſt die Materie ein Reſultat der anziehenden und zurückſtoßenden Kraft. Wie es nun auch um dieſe Vorſtellungsweiſe ſtehen mag, ſo iſt doch die Materie, ſo viel Referent einſehen kann, ſelbſt in vollkommener Ruhe, innerlich gebunden durch das

Wechſelverhältniß zuſammenwirkender Kräfte und Potenzen. Damit wird aber der erklärte Unterſchied zwiſchen Materia und Potentia aufgehoben, weil jene ohne dieſe gar nicht als eine geſchloſſene Einheit gedacht werden kann. Sollte ferner die intima et aequabilis conjunctio Materiae et Potentiae das Weſen der Schönheit ausmachen, ſo würde letztere aus beſagtem Grunde aller und jeder Materie zugeſprochen werden müſſen. Außerdem iſt die Darſtellung zu ſehr mit Terminologien überladen. Die Eintheilungen laufen zwar recht angenehm parallel, was aber in philoſophiſchen Dingen ſich ohne Anſtrengung von ſelbſt zu machen ſcheint, das erregt meiſtens gerade durch ſeine Regelmäßigkeit einen ſtarken Verdacht gegen ſeine Wahrheit.

Vorſchule der Aeſthetik nebſt einigen Vorleſungen in Leipzig über die Parteien der Zeit von Jean Paul. In drei Theilen. Zweite Auflage, Stuttgart 1813.

Keine Aeſthetik in ſyſtematiſcher Form, ſondern nach der Abſicht und Selbſterklärung des Verfaſſers, der Entwurf zu einer Poetik in freien Fragmenten. Einige ſonſt wohlwollende Recenſenten vermißten in der Vorſchule der Aeſthetik den Zuſchnitt eines Compendiums, dieſen hat Jean Paul in der Vorrede zur zweiten Auflage treffend geantwortet: »Sobald ein Lehrbuchmacher irgend etwas Neues zu ſagen weiß, ſo ſteht ihm eo ipso uneingeſchrankt das Recht zu, ſo viel Altes dazu abzuſchreiben, bis er aus beiden ein ordentliches vollſtändiges Lehrbuch fertig hat. Die Benützung dieſes ſo wichtigen Freiheitsbriefes behält ſich der Verfaſſer für die dritte Auflage vor, wo er zu ſeinen eigenen Gedanken ſo viele fremde abſchreiben will, daß der akademiſche Lehrer ein Lehrbuch in die Hand bekommt, zumal da ihm ein Lehrbuch lieber iſt als zehn Leſebücher, weil er lieber über etwas, als etwas lieſet.« Mit dem Verdienſte neuer, eigenthümlicher Anſichten verbindet ſich der Reiz der Darſtellung ſo geiſtreich und unerſchöpflich, daß die Poeſie gleichſam die Mutterſtelle der Poetik vertritt und in der Tochter ihr eigenes Lebensbild bekränzt. Wenn Jean Paul in der gedankenreichen Vorrede zur erſten Auflage ſagt: »Die rechte Aeſthetik wird nur einſt von einem, der Dichter und Philoſoph zugleich zu ſeyn vermag, geſchrieben werden, er wird eine angewandte für den Philoſophen und eine angewandtere für den Künſtler geben:« ſo hat er ſich für ſeinen Theil in jenem Kreiſe der Künſtlerſchaft, welcher die eigentliche Heimath ſeines Genius umſchließt, obiger Forderung unfehlbar mehr genähert, als alle ſeine Vorgänger und Nachfolger auf demſelben Felde zuſammen genommen. Ernſte Kunſtrichter haben an ſeinem philoſophiſchen Berufe gezweifelt, andere ihm denſelben geradezu abgeſprochen. Im Sinne der Schule ſollen ſie Recht haben; iſt hingegen von einer lebendigen entſchiedenen Denkkraft die Rede, ſo dürfte das Urtheil ganz anders ausfallen. Jean Paul nahm zwiſchen der Natur des aus Gott gebornen Philoſophen und Dichters eine gewiſſe Congenialität an, behauptete dieſelbe mit unwiderleglichem Nachdruck gegen Kant. Wer nun jene natürliche Verwandtſchaft zwiſchen Philoſophie und Poeſie zugibt, in ſo fern beide auf das Höchſte und Letzte ausgehen, der wird den Reflex ihrer bedingten Vereinigung ſicherlich auch in Jean Paul mit Freude anerkennen, wenn auch nach der einen Seite hin mit bedeutendem Uebergewicht. Der ihm vorgeworfene Nebel läßt ſelbſt da, wo er das deutliche Sehen erſchwert, immer noch warme Sonnenſtrahlen durchdringen, während das Tageslicht mancher Compendien nur allzu oft

mit Kälte und Fieberſchauer droht. Stößt man in der Vorſchule auf dunkle unheimliche Stellen, ſo weiſen ſie in der Regel auf noch unerhellte Gegenden der Theorie hin, wodurch das Nachdenken des Aufmerkſamen ungleich ſtärker angeregt wird, als durch bequeme Oberflächlichkeit. Bei ſchwierigen Unterſuchungen iſt es ſchon ein Gewinn, den Horizont der Frage genauer kennen zu lernen, und ſich vermittelſt deſſelben für künftige Schritte im Allgemeinen zu orientiren. Sogar die Irrthümer Jean Paul's ſind in ihrer Art um ſo intereſſanter und lehrreicher, je mehr ſie ſich zu verſtecken ſuchen. Unter den dichteriſchen Aeſthetikern zeichnet er ſich jeden Falls vor vielen andern durch die Kürze ſeines oft ſchlagenden Scharfſinns aus. Unter ſolchen Verhältniſſen läßt ſich im Einzelnen das Mangelhafte der Anordnung, das Lockere der Ausführung, die Unebenheit der Uebergänge, die Einmiſchung des Fremdartigen leicht ertragen. Jean Paul ſchließt ſich zunächſt der Schlegel'ſchen Schule an, von welcher er ausdrücklich behauptete, daß ſie im Großen und Ganzen Recht habe. Verſtand er darunter den Geiſt ihrer ausübenden Kritik, ſo iſt dagegen nichts einzuwenden; anders ſteht es um die Klarheit der oberſten Grundſätze und deren Entwicklung.

Uebrigens war das Verhältniß Jean Paul's zur Schlegel'ſchen Schule ein freies und würdiges nach Gründen und Abſichten, bedingt durch die Eigenthümlichkeit des vielgeliebten Vorſchulmeiſters, was ſeine Nachſchulmeiſter, unter denen ſich viele fanatiſche Ketzerjäger befinden, bei ihren Entgegnungen häufig überſehen haben. Nach dem Zeugniſſe ſeiner poetiſchen Grundſätze und Wirkſamkeit ſtand Jean Paul offenbar Tieck viel näher als den beiden Schlegel. Nie hat er einer Zeitpartei mit ungemeſſenem Uebergewicht gehuldigt oder gar gedient, dafür war ſein Geiſt zu ſelbſtändig, zu reich, zu progreſſiv; jede fremde Anſicht, die er zu der ſeinigen machte, erlebte in ihm entweder durch die Art der Auffaſſung oder durch das Gepräge des Ausdruckes eine ſchöpferiſche Umwandlung. So unabläſſig er den Veränderungen der Denkart auf dem Gebiete der Philoſophie folgte, viel aufmerkſamer als Dichter von gleicher Größe ſonſt zu thun pflegen, ſo entſchieden er die Ausbeute von Speculationen ergriff, die dem Grunde ſeiner Seele verwandtſchaftlich eingeboren waren; ſo kann man ihm doch nicht nachſagen, obgleich es mit Unrecht oft geſchehen iſt, daß er in ſeiner Poetik herrſchende Philoſopheme ohne Vorbehalt adoptirt habe. Wenn er einzelne Lehren Schelling's zu eigenem Vortheile verwandte, wenn er ihre Anwendung ſichtbar begünſtigte, ſo that er damit nur, was ihm natürlich gemäß war, weil er in ihnen ſich ſelbſt wieder zu finden glaubte. Wie wahr und nachdrücklich hat er dagegen ſchon in der erſten Vorrede den Nachbetern Schelling'ſcher Terminologien ihr fruchtloſes Klapperwerk vorgerückt! Jean Paul bekannte ſich zum Schelling'ſchen Idealismus, weil dieſer den Rechten des dichteriſchen Genius, beſonders dem Fluge des Humors eine freiere Zukunft zu verſprechen ſchien. Darauf dürfte ſich mit Beziehung auf das vorhin Bemerkte der Schellingianismus unſerer Vorſchule im Weſentlichen beſchränken. Unter dieſem Geſichtspuncte läßt ſich Jean Paul's Abneigung gegen den Kantiſchen Kriticismus leicht erklären, theilweiſe nicht nur entſchuldigen, ſondern auch rechtfertigen, obwohl die Oppoſitionsverſuche von mancher Seite fehl greifen, am meiſten in der Theorie des Erhabenen. Da unſer Verfaſſer ſeine Blicke fern von Syſtemſucht, nach jeder Weltgegend hinwandte, wo er hoffen durfte, ſich in ſeinem Sinne irgendwie anzubauen, ſo iſt die Vorſchule der Aeſthetik dadurch

unabſichtlich ein Spiegelbild der Vergangenheit geworden, worin die geiſtigen Bewegungen und Fortſchritte unſers Volkes deutlicher zu erkennen ſind, als in jeder andern äſthetiſchen Lehrſchrift. In ſofern haben auch ihre kritiſchen Urtheile, abgeſehen von dem Werthe der Wahrheit, der Milde, der Einkleidung, noch einen eigenen hiſtoriſchen Gehalt. Nicht alle ſind gleich treffend, aber in keinem vermißt man die Signatur der Zeit, welcher Jean Paul als einer ihrer würdigſten Mitrepräſentanten angehörte. Ueber ſeinen humoriſtiſchen Stil waren die Meinungen von jeher getheilt, werden es auch wohl für immer bleiben. Neuerlich haben ſich gegen denſelben auffallend harte Stimmen erhoben. Wenn der Humor eine eigene Gattung der Poeſie bildet, und wir uns dieſelbe für die Zukunft ſichern wollen, ſo muß auch an ihn ein Maßſtab gelegt werden, unter dem er natürlich beſtehen kann. Der Vortrag der Vorſchule kommt Referenten vollendeter vor, als er in manchen andern Schriften Jean Paul's zu ſeyn pflegt. Wo der Ton mißklingt, da hapert es gewöhnlich auch mit der Behandlung des Gegenſtandes, vorzüglich in Sachen der Abſtraction.

Kaiſer's Ideen zu einem Syſteme der allgemeinen reinen und angewandten Kalliäſthetik. Nürnberg 1813.

Karl von Morgenſtern's Grundriß der Aeſthetik. 1815

Vorleſungen über Aeſthetik von Joſ. Heinrich Dambeck, Profeſſor der Aeſthetik an der Univerſität zu Prag. Herausgegeben von Joſeph A. Hanslik. Zwei Theile. Prag 1822 und 23.

Ob es wohlgethan war, dieſe Vorleſungen in gegenwärtiger Geſtalt herauszugeben, mögen die Freunde und zahlreichen Schüler des Verſtorbenen entſcheiden, wiewohl ſich unmaßgeblich behaupten läßt, daß dem Andenken des als Univerſitätslehrer hochgeachteten Mannes damit kein ſonderlicher Dienſt geſchehen iſt. Er ſelbſt würde dieſelben, wie ſie vorliegen, ſchwerlich dem Publicum mitgetheilt haben; dafür bürgt der Ruf ſeiner anhaltenden gewiſſenhaften Beſtrebungen. Sind die Vorleſungen aus den verglichenen Collegienheften ſeiner Zuhörer zuſammengefloſſen, oder Dambeck's handſchriftlichem Nachlaſſe entnommen? Und wenn letzteres der Fall ſeyn ſollte, in welchem Sinne wurde die Redaction veranſtaltet? Ueber alle dieſe Fragen gibt das Vorwort nicht die mindeſte Auskunft, gleicht in dieſer Art einer unauflöslichen Charade. Nach der Organiſation des Buches iſt nicht einmal über die Vollſtändigkeit der Ausführung ein ſicheres Urtheil zu fällen; die Gründe ſind für die eine und andere Annahme ungefähr gleich ſtark. Unter ſo zweifelhaften Verhältniſſen iſt es ſchwer, für die folgenden Bemerkungen das gehörige Maß zu treffen.

Die Vorleſungen haben das Anſehen eines Magazins, worin mannichfaltige Materialien durch einander liegen, wartend auf eine Hand, welche dieſelben zu ſichten, zu beſchneiden, zu ordnen und nachzubeſſern verſteht. Schon die Angabe einzelner Partien reicht daher hin, eine Vorſtellung von der allgemeinen Lage der Sachen zu geben. Von der Geſchichte und Literatur der Aeſthetik, die beide an der Spitze der Vorleſungen ſtehen, wird unmittelbar darauf zur Eintheilung der Künſte, und erſt nach ihnen zur Beſtimmung des Schönen geſchritten, jedoch bloß vorläufig, denn die eigentliche Erklärung desſelben kommt weit ſpäter nach mit den von Andern darüber aufgeſtellten Meinungen. Vor der Hand ſoll die Schönheit der Ausdruck vereinigter theoretiſcher, ſittlicher und ſinnlicher Vollkommenheit ſeyn, ſo weit nur immer ein

Gegenſtand ſeiner Natur nach dieſen Ausdruck verſtattet. Der hier raſch abgeriſſene Faden knüpft ſich im Fortgange der Entwicklung an demſelben Puncte wieder an. Die Eintheilung der Künſte greift unſtatthaft vor, wiederholt ſich auch auf eine unangenehme Weiſe, indem aus der allgemeinen bald darauf eine beſondere wird. An architektoniſchen Mißverhältniſſen in der Fügung und Gliederung des Stoffes iſt überhaupt kein Mangel. Die Rubrik: Erklärung der Künſte, ſagt für die logiſche Beſtimmtheit der Begriffe zu viel, für die nähere Darſtellung zu wenig. Die ſkizzirte Geſchichte der Künſte iſt eine Reihe von Arabesken ohne tiefere wiſſenſchaftliche Geltung, übrigens nicht unintereſſant. Außerdem iſt in den geſchichtlichen Einmiſchungen mehrmals der Abgang einer pragmatiſchen Anſicht, einer gründlichen Kritik zu ſpüren. Angefügte Noten, vermiſcht mit Folgerungen, Seitenblicken, Kritiken, Verwahrungen, Reſultaten führen die Betrachtung ſchwankend im Kreiſe umher. Das Raiſonnement entfaltet ſich zu ſehr in die Breite, verfehlt die Spitzen der Dinge. Bei einer Menge geſunder Blicke kommen auch auffallende Verirrungen vor, zumal bei Beſtreitungen fremder Meinungen. So wird der geiſtreiche Moritz, weil er das Nützliche vom Schönen ſtreng abſonderte, verkehrt zurecht gewieſen. Noch ſchlimmer ergeht es Platon. Dambeck war mit dem Neueſten ſeiner Zeit bekannt, davon geben ſeine Vorleſungen unzweideutige Beweiſe. Man kann ihn zu keiner philoſophiſchen Partei rechnen, eben ſo wenig zur Schule der Eklektiker in dem gewöhnlichen Sinne; er ſcheint vielmehr den ſcholaſtiſchen Sonderlingen anzugehören, die ſich durch Dickicht und Geſtrüpp eine Bahn zu brechen ſuchen. Die Literatur der Aeſthetik wird nach dem allgemeinen Vorbericht jedesmal bei einzelnen Gegenſtänden nachgetragen, zuweilen mit einem unverhältnißmäßigen Detail. Dambeck ſoll ſich als Dichter nicht ohne Glück verſucht haben; wenigſtens iſt ſeine Vorliebe für die poetiſche Literatur nicht zu verkennen.

G. A. Bürger's Lehrbuch der Aeſthetik, herausgegeben von Karl v. Reinhard. Zwei Bände. Berlin 1825.

Bürgers wohlverdienter Dichterruhm, errungen unter ſchweren Mißverhältniſſen des Lebens, ſein Antheil an der poetiſchen Wiedergeburt Deutſchlands, ſeine Einwirkung auf volksthümliche Bildung und Stimmung, ſeine Stellung zur Zeit und deren Repräſentanten, die verſchiedenen Geſtalten ſeiner ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit und ihrer öffentlichen Anerkennung, gewähren ſeiner Aeſthetik, nach ſubjectiven Beſtimmungsgründen betrachtet, einen höhern Werth und Reiz, als derſelben von Seiten ihres wiſſenſchaftlichen Gehaltes zuerkannt werden darf, zumal in Beziehung auf die Fortſchritte und Anforderungen der Gegenwart. Das in Rede ſtehende Lehrbuch iſt das Endreſultat der von Bürger auf der Univerſität zu Göttingen von 1784 bis 1794 wiederholten Vorleſungen. Daß er dem Entwickelungsgange der Zeit mit angeſtrengter und umfaſſender Aufmerkſamkeit gefolgt iſt, freilich mitunter etwas unſicher, in mehren Puncten auch zu nachgiebig, läßt ſich aus der Verſchiedenheit der Ausführung und Anſichten unfehlbar abnehmen. Jene erſcheint hier und da ſogar unter den Zeichen und Farben eines offenbaren Widerſpruchs. Es wäre unbillig, Bürger zu den bloßen Sammlern zu zählen, doch hat er das Vorgefundene mehr ſummariſch zuſammengeſtellt, als durch die Früchte ſeines eigenen Nachdenkens weſentlich bereichert. Um ſich überall das Verdienſt eines conſequenten Redacteurs zu erwerben, ſcheint es ihm an Schärfe

des Blickes, vielleicht auch bei dem Uebergewicht seines poetiſchen Talents an Luſt und Ausdauer gefehlt zu haben. Sicherlich würde ſein Lehrbuch in vollkommnerer Geſtalt erſchienen ſeyn, hätte er es ſelbſt herausgegeben. Neben dem Heerſchilde einer früheren Geiſtesperiode, auf welchem die Namen von Baumgarten, Moſes Mendelsſohn, Sulzer, Adelung, Eſchenburg, Home, Hurd, Gerard und andere verzeichnet ſtehen, ſpielt Kant's Kritik der Urtheilskraft in ihrer durchgeführten Anwendung eine Hauptrolle, eben nicht die glücklichſte. Bürger unterwirft ſich durchgängig und unbedingt den Lehren des Philoſophen, oft mit buchſtäblicher Treue. Obwohl die Darſtellung keine eigenen Erläuterungen beibringt, kann ſie wegen ihrer Faßlichkeit dennoch Anfängern zu einer Vorbereitung auf das Studium der Kantiſchen Schrift dienen. Durchaus verfehlt iſt die Eintheilung des Ganzen. Der allgemeinen Aeſthetik, welche ſich tief in den zweiten Band hineinzieht, ſollte nothwendig die beſondere oder angewandte nachfolgen; in dem ihr zugehörigen Kreiſe wird aber bloß die Poetik behandelt. Außerdem iſt Verſchiedenes, was in die beſondere Aeſthetik verwieſen werden muß, zweckwidrig der allgemeinen einverleibt, dahin iſt beſonders alles dasjenige zu rechnen, was dort über die Erforderniſſe und Eigenthümlichkeiten des Sprachausdruckes vorkommt. In der Einleitung bleibt der Unterſchied zwiſchen Schönheit und Vollkommenheit oder das Lebensverhältniß der einen zur andern im Dunklen liegen, wie es nicht anders ſeyn konnte, da der Verfaſſer ſich, einzelne Gegenerinnerungen abgerechnet, in der Vorſtellungsweiſe Baumgartens und ſeiner Schule unfrei herumdreht. Die Baumgarten'ſchen Anſichten wollen außerdem zu den ſpäter hervortretenden Grundſätzen Kant's nicht paſſen. Den Grundſatz der Nachahmung bekämpft er mit Entſchiedenheit, indem er demſelben das Idealiſiren als höchſtes Geſetz entgegenſetzt. Die allgemeinen Eigenſchaften des äſthetiſchen Künſtlers werden in natürliche Anlagen, Studium, Uebung, Begeiſterung und Beſonnenheit geſetzt. Die wahre Begeiſterung iſt aber nie ohne Beſonnenheit, ſondern dieſe in jener weſentlich enthalten. Der erſte Theil der allgemeinen Aeſthetik hat es mit dem Stoff, der zweite mit der Behandlungs- und Darſtellungsart des äſthetiſchen Stoffes zu thun. Jedem einzelnen iſt aus Mangel genauer Beſtimmungen viel Ungehöriges und Widerſtrebendes beigemiſcht worden. Der Betrachtung des Stoffes ſollte die Aufſtellung ſeines Begriffes vorgehen, wobei ſich gefunden haben würde, daß der letztere durchgängig von dem Gehalte der äſthetiſchen Idee abhängt; dagegen beginnt die Erörterung ſogleich mit den rein äſthetiſchen Gefühlen und ordnet ihnen das Schöne und Erhabene gleichmäßig unter. Wird aber, wie es geſchehen iſt, die Reinheit des Wohlgefallens zum gemeinſamen Maßſtabe für die rein äſthetiſchen Gefühle angenommen, ſo will ſich das Erhabene, weil ſein Gefühl aus Luſt und Unluſt gemiſcht iſt, nicht natürlich in die ihm zugedachte Claſſification fügen. Unter den nicht rein äſthetiſchen Gefühlen ſtehen jene der theoretiſchen und practiſchen Vernunft obenan, nach einem eigenen, ſchwer zu rechtfertigenden Sprachgebrauch. Die Rubrik der ſinnlichen Gefühle könnte in der Art, wie ſie mit heterogenen Beſtandtheilen ausgefüllt iſt, unter Fortſetzung derſelben Verfahrungsweiſe zu einem Magazin für die geſammte Aeſthetik anwachſen. Den Vorſchriften über die dichteriſche Behandlung der Affecte und Leidenſchaften fehlt es an Tiefe, Feinheit, mit unter auch an Richtigkeit der Beobachtung. In dem Abſchnitte über Behandlungs- und Darſtellungsart des äſthetiſchen Stoffes werden

die Kantiſchen Vorſtellungen ins Licht geſetzt; ſie betreffen hauptſächlich den Unterſchied zwiſchen Kunſt und Natur, die Eigenſchaften des Genies, ſeine Verbindung mit dem Geſchmack, die Erforderniſſe der ſchönen Künſte und ihre Eintheilung. Der Begriff der Täuſchung ſchielt zu ſehr ins Materielle hinüber. Bürger's Dichtername erregt von ſeiner Poetik größere Erwartungen als im Ganzen erfüllt werden, womit einzelnen Partien keineswegs ihr Verdienſt abgeſprochen werden ſoll. Die Erklärung der Poeſie ſelbſt, ihre Unterſcheidung vor der Beredſamkeit, läuft in unbrauchbare logiſche Winkelhaken aus. Die Eintheilung der Gedichte beruht auf unzulänglichen Gründen; es wird dabei auf die Behandlungsart oder Form eine unverhältnißmäßige Bedeutung gelegt. Jede Eintheilung, die vorhalten ſoll, muß von der Endabſicht der leitenden Ideen ausgehen, wogegen weder Einheit noch Abweichung der Form geſetzlich entſcheiden kann. Der Abſchnitt über das Lehrgedicht läßt auf dem Standpuncte der Gegenwart viel zu wünſchen übrig. Die Unterabtheilungen der Lyrik ſind nach ſchwankenden Gränzen geordnet. Bürger hat ſich als Balladendichter, wie viel ein reiner Geſchmack auch hier und da noch vermiſſen mag, unverwelkliche Lorbern geſammelt; um ſo geſpannter richtet ſich die Theilnahme ſeiner Verehrer auf dasjenige, was er über die Romanze und Ballade ſagt. Gerade hier iſt die Ausbeute auffallend gering. Einen innern Unterſchied zwiſchen der Romanze und Ballade ſcheint Bürger, gleich mehren neuern Aeſthetikern, nicht angenommen zu haben, wenigſtens läßt er ſich darüber nicht auf Gränzberichtigungen ein. Ueber das Epos haben die Aufklärungen unſerer Tage ſo vielfaches Licht verbreitet, daß Bürger's Vorarbeit dadurch ſehr merklich in Schatten geſtellt worden iſt. Die äſopiſche Fabel, die Idylle, das Epigramm mit andern kleinen Dichtungsarten ſind nebenher in beſondern Abtheilungen behandelt. Die aus verſchiedenen Dichtern gezogenen Beiſpiele zeigen nicht immer von einem zuverläßigen Geſchmack, ſind aber in ſo fern lehrreich, als ſie die Schwankungen und Fehltritte auf ſeiner eigenen poetiſchen Laufbahn erklären helfen. So wird Ramler weit über ſein Verdienſt geſchätzt und Shakeſpeare häufig mit ungerechtem Tadel belegt. Der Vortrag ſchleppt ſich zu ſehr im Schulſtaube hin, verfällt mehrmals ins Unangemeſſene. Kurz man fühlt es, daß die Muſe des Verfaſſers auf dem Katheder nicht in friſcher Lebensluſt athmete.

Charinomos. Beiträge zur allgemeinen Theorie und Geſchichte der ſchönen Künſte von Karl Seidel. Zwei Bände. Magdeburg 1826—28.

Beide Theile ſind in den Jahrgängen 1826 und 1828 der Leipziger Literatur-Zeitung von zwei verſchiedenen Recenſenten beſprochen worden, die zwar in dem Abſchluſſe ihres Urtheiles nicht recht einig ſind, aber im Ganzen beſonders durch einzelne ausgehobene Stellen in der Angabe des Inhaltes von dem Werthe der Schrift eine ungewöhnlich günſtige Meinung erwecken. Menzel ſteht nicht an, Seidel für einen der wärmſten Freunde und beſten Kenner des Schönen zu halten. Verſuchen wir denn, das dreifache kritiſche Gutachten, ſo wie es gelingen will, auf eine vermittelnde Einheit zurückzuführen. Die Beiträge bezwecken eine Vervollſtändigung der allgemeinen Theorie, halten dies Augenmerk auch in den hiſtoriſchen Mittheilungen feſt. Ein ſehr dankeswerthes Unternehmen, jetzt mehr als je von dem Geiſte und Bedürfniſſe der Zeit gefordert. Der Verfaſſer ſucht nach der

Weiſe Schelling's den höchſten Grundſatz der Aeſthetik in der lebendigen Mitte zwiſchen Seele und Natur. Man darf Seidel aber deßhalb ſchwerlich für einen entſchiedenen Schellingianer halten, er ſcheint ſich vielmehr zwiſchen verſchiedenen Anſichten frei zu bewegen, jedoch mit einiger Vorliebe für die Schule der Genialen und Enthuſiaſten. Schärfe der Beſtimmungen mag, nach den angeführten Proben zu urtheilen, hier und da fehlen, das Intereſſe der Speculation überhaupt etwas zu leicht abgefertigt ſeyn. Die Eintheilung gründet ſich auf Künſte der Bewegung, der Ruhe und verſchönernde Künſte. Bewegung und Ruhe dürften bei genauerer Erwägung mit den Verhältniſſen des Succeſſiven und Simultanen zuſammenfallen, welche ſchon vielfach als Eintheilungsgrund gebraucht worden ſind. Der Begriff der Bewegung läßt übrigens, wenn er nicht ſorgfältig begränzt wird, eine ſo mannigfaltige Deutung und Anwendung zu, daß eine ſichere Claſſification der Künſte unmöglich von ihm ausgehen kann. Wenn aber ein Recenſent des erſten Bandes bei dieſer Gelegenheit meinte, das Schöne der Bewegung habe, pſychologiſch betrachtet, durchaus andere Quellen als das Schöne der Ruhe; ſo iſt darauf zu erwiedern, daß es bei dem objectiven Gehalt der Künſte, worauf jede Eintheilung ausſchließend zu achten hat, keineswegs auf pſychologiſche Momente ankommt. Nach dem Principe des Männlichen und Weiblichen das Schöne zu charakteriſiren, was vor unſerm Verfaſſer ſchon Aſt verſucht hat, muß für eine unglückliche Anwendung der Naturphiloſophie erklärt werden. Die aufgezählten Rubriken geben einen ſehr vortheilhaften Begriff von der Reichhaltigkeit und der practiſchen Tendenz des Werkes, welches unter andern ausdrücklich dazu beſtimmt iſt, die bisher noch wenig oder gar nicht betretenen Pfade äſthetiſcher Wiſſenſchaften theils mehr zu bahnen, theils in ihrer künftigen Richtung aufzuſuchen, unter Hinweiſungen auf die bisherigen Mängel und Lücken der Kunſtausübung. Mag nun auch mitunter manches Uebereilte, Einſeitige zu ſtark an die Individualität des Verfaſſers erinnern, ſo werden ſich doch Künſtler, Kunſtfreunde und Kenner an ſeiner anregenden Kraft erfreuen und darin eine Aufforderung zum weitern Nachdenken finden.

Lehrbuch der Aeſthetik von Dr. F. K. Griepenkerl. In zwei Theilen. Braunſchweig 1827.

Der Verfaſſer hat im Gebiete der philoſophiſchen Unterſuchung hauptſächlich Herbart zu ſeinem Führer gewählt, deſſen Lehre ſich unter mehren Claſſen des Publicums fortwährend einer wachſenden Theilnahme erfreut. Die Entwicklungsmethode, wodurch jener ſelbſtändige Denker zu ſeinen Reſultaten gelangt, iſt aber von der Art, daß ſie ſich nicht ſtückweiſe zum Vortheile der Aeſthetik anwenden läßt, ſondern für die Durchführung des Ganzen eine gleichartige Behandlung verlangt, ſoll etwas Erkleckliches dabei herauskommen. Das Ungenügende einer fragmentariſchen Benutzung verräth ſich auffallend an vielen Stellen des Buches. Da Herbart, wo ſich die Gelegenheit darbietet, mit Vorliebe pſychologiſche Erörterungen aufnimmt, und darin eine eigenthümliche Stärke beſitzt; ſo begegnet man denn auch im gegenwärtigen Lehrbuche häufig dergleichen Beſtimmungen, die jedoch, abgeſehen von der Statthaftigkeit und dem Werthe ihrer Einmiſchung, zuweilen an und für ſich nicht genügen wollen. So ſind z. B. die Empfindungen, Gefühle, Affecte und Leidenſchaften nach ihrer Beſonderheit zu wenig geſchieden. Die Art der Entſchließung ſoll Charakter heißen, in ſo fern der gefaßte Entſchluß beharrt, denn ein

unbeſtimmtes Hin- und Herſchwanken ſei Charakterloſigkeit. Die Wiederkehr gewiſſer Schwankungen ſetzt aber etwas Bleibendes in dem Verhältniſſe der Gemüthskräfte voraus, hätte alſo in den Begriff des Charakters mit aufgenommen werden ſollen. Die aus Herbart's practiſcher Philoſophie entlehnten Ideen der innern Freiheit, Vollkommenheit, des Wohlwollens, des Rechtes, der Billigkeit ſind für die Aeſthetik ein Hors d'oeuvre. In Beziehung auf die Idee der Billigkeit wird behauptet: Jede That, weil ſie einen vorhergegangenen Zuſtand ſtörend unterbricht (?), mißfällt ſo lange, bis ſie vergolten iſt, ſei ſie Wohlthat oder Uebelthat! So unmotivirt ausgeſprochen iſt die Behauptung falſch; es ſtände ſchlimm um die ſittliche und religiöſe Praxis, wären Thaten nothwendigerweiſe als Störungen eines vorhergegangenen Zuſtandes anzuſehen, in den rechten findet die Seele gerade ihr natürliches Maß, das Gefühl einer geſetzlichen Ordnung. So viel von den pſychologiſchen Ingredienzen des Buches. Die drei Haupttheile der Philoſophie ſetzt der Verfaſſer in Logik, Metaphyſik und Aeſthetik. In der Aeſthetik wird nach ſeiner Anſicht dasjenige unterſucht, was ſeyn ſolle. Dadurch würde ſie aber mit der Moral in Eins zuſammenfallen. Die Aeſthetik gehört zwar der practiſchen Philoſophie an, nimmt aber in deren Umfange eine beſondere Stelle ein. Der erſte Theil begreift die Ideenlehre, der zweite die Welt der Ideen. Jener zerfällt wieder in drei Bücher, worin zuvörderſt die allgemeinen Ideen, dann die abgeleiteten behandelt werden, denen zunächſt eine beſondere Anwendung nachfolgt. Dieſe Eintheilung iſt in Anlage und Ausführung als verfehlt zu betrachten. Abgeleitete Ideen müſſen ſich durch die Art, wie ſie gefunden oder dargeſtellt werden, als ſolche zu erkennen geben; davon zeigt ſich nirgends eine Spur, ſie ſtehen vielmehr neben einander wie aufgezählte Geburten des Zufalls. Das läßt ſich ſchon aus dem Material ihres Namens erweiſen. Unter den allgemeinen Ideen werden auch die des Einklanges und der Diſſonanz aufgeführt, unter den abgeleiteten die der Wahrheit, der Einheit. Nun ſind letztere aber jedenfalls höhern Urſprungs als jene, mithin fehlt es der Claſſification an Haltung. Bei der Schlußanwendung figuriren in der zahlreichen Geſellſchaft die Ideen des Großen und Erhabenen, des Sentimentalen, des Wunderbaren, Naiven, Göttlichen und Heiligen. Warum ſie gerade hier und nicht anderwärts auftreten, was ſie ſo ausſchließend zu Gegenſtänden der Anwendung befähigt, iſt ſchwer einzuſehen; hätte es der Verfaſſer mit der Sprachbedeutung der Ideen genauer genommen, ſo würde ihre Darſtellung nicht nur an Ordnung, ſondern auch an Licht gewonnen haben Verſchiedene Erklärungen widerſprechen geradezu den Forderungen der Logik. »Schön iſt das Nachbild, das ſeinem Vorbilde, der Sammlung aller Ideen gleicht.« Da man nun nicht erfährt, welche nähere Bewandtniß es mit dem Vorbilde hat, ſo iſt die Erklärung ſo befriedigend, als ihr altes Geſchwiſterkind, welches ausſagte, Wahrheit ſei die Uebereinſtimmung zwiſchen einer Vorſtellung und ihrem Gegenſtande. Auch macht die Sammlung aller Ideen keinen günſtigen Eindruck, ſie erinnert unwillkürlich an die Einrichtung eines Naturalienkabinets. Die Idee der Vollkommenheit iſt eigentlich bloß paraphraſirt, und zwar in einer Art, welche auf die etymologiſche Bedeutung des Wortes zurückweiſet. Zwiſchen der Diſſonanz und dem Contraſte hätten die Gränzlinien beſtimmter gezogen werden ſollen. Mit der Erörterung des Claſſiſchen, in ſo fern es das Reinvollendete ſeyn ſoll, iſt für die Theorie nichts gewonnen;

auch taugt es ſolcher Geſtalt nicht zu einem hiſtoriſchen Vergleichungspuncte. Das Romantiſche iſt mit Stillſchweigen übergangen. Das Große ſoll das Maßloſe im Allgemeinen und das Erhabene das ſittlich Große ſeyn. Demnach müßte das Erhabene, wollte es ſeine Sittlichkeit behaupten, mit dem Großen in einem immerwährenden Kampfe liegen. Das Göttliche ſtellt nach dem Ausdruck des Verfaſſers bei jedem Volke und auf jeder Stufe der Cultur die ganze Sammlung aller allgemein bekannten Ideen dar, welche durch die Idee der Vollkommenheit noch zum Gränzenloſen erweitert ſind. Die Vollkommenheit iſt doch nothwendig unter den allgemein erkannten Ideen mitenthalten: wie und warum erhält ſie ſpäter noch eine beſondere Function, wodurch ſie Gefahr läuft, Maß und Ziel, ihre ſchönſte Habe, im Gränzenloſen zu verlieren? Der zweite Theil oder die Welt der Ideen befaßt im erſten Buche die Natur, im zweiten die Kunſt und deren verſchiedene Gattungen unter ſich. Was über Poeſie geſagt wird, kommt theils zu ſpät, theils verläuft es ſich in ſchwankende Umriſſe. Dagegen enthalten die Abſchnitte über Muſik und Rhythmik viele ſchätzbare Bemerkungen, von denen mehre das Verdienſt der Eigenthümlichkeit an ſich tragen. In manchen Richtungen iſt dem Verf. die Zeit ſichtlich zu raſch vorangeeilt, am meiſten in ſeiner philoſophiſchen Verfahrungsweiſe. Zum Frommen der wiſſenſchaftlichen Form hat er laut der Vorrede das Folgende ſo viel als möglich auf das Vorhergehende zu bauen geſucht; darüber iſt er aber mit den entſchiedenen Forderungen des Leſers in ein geſpanntes Verhältniß getreten. Vieles, was ſich von ſelbſt verſteht, iſt weitläufig ausgeſprochen worden; Anderes, was ſich hinwiederum nicht von ſelbſt verſteht, das iſt entweder umgangen, oder erwartet ſeine Nachbeſſerung vergeblich von der Zukunft.

Aeſthetik oder Lehre von der Weltanſchauung und Kunſt von K. F. E. Trahndorf. Zwei Theile. Berlin 1827.

Der Verfaſſer ſchmeichelt ſich in der Vorrede mit der Hoffnung, unabhängig von fremden Vorſtellungsweiſen und Methoden, ſeinem Werke im Ganzen eine ſtreng ſyſtematiſche Haltung, den verſchiedenen Hauptpartien eine feſtere Grundlage und Ausführung, einzelnen Gegenſtänden ein genügenderes Licht ertheilt zu haben, woraus der Aeſthetik im Fortgange der Zeit ein weſentlicher Gewinn zufließen werde. Was den angeſprochenen Charakter der Eigenthümlichkeit betrifft, ſo iſt derſelbe allerdings ſo ſtark ausgeprägt, daß er ſich nirgends verkennen läßt. Zwar haben einige Kritiker in Trahndorf's Verfahrungsweiſe ein Facſimile Hegel's erblicken wollen; Referent muß indeſſen bekennen, daß er, ſo weit ihm darüber eine Meinung zuſteht, nichts entdecken kann, was zu einer ſolchen Vergleichung berechtigte. Es iſt unmöglich ohne Mittheilung von Probeſtellen, wozu hier der Raum fehlt, da die Argumentationen in lange nicht wohl zu trennende Ketten auslaufen, durch bloße Beſchreibung einen ungefähren Begriff von dem Geiſte der befolgten Entwicklung zu geben. Sie verdient übrigens die Aufmerkſamkeit eines Jeden, der an den neueſten Phaſen der Aeſthetik, überhaupt an den Schwingungen der Gegenwart ein lebhafteres Intereſſe nimmt. So vielfach das Buch zu entſchiedenen Einwendungen aufruft, müſſen ſie dennoch unterbleiben, nicht nur in Betracht der nothwendigen Gränzen, ſondern auch aus Achtung für den Verfaſſer, der durch den bewieſenen Ernſt ſeiner Unterſuchungen ſich mit Recht dazu ermächtigt hält, unmotivirte Urtheile gerade aus

abzuweiſen. Gleich die erſte Behauptung, womit er den Standpunct ſeines Syſtems bezeichnet, böte reichlichen Stoff zur Beſtreitung dar, wäre hier der Ort, in dem bedungenen Sinne der verlangten Entſcheidung näher auf die Sache einzugehen. Denn, wie viel Aufwand auch gemacht wird, die Abſtraction von vorn herein auf ſich ſelbſt feſtzuſtellen, ſo treibt ſie dennoch mit dem in der Erfahrung Gegebenen ein unſtatthaftes Verſteckſpiel, eine Art von logiſcher Schmuggelei. Trahndorf's Aeſthetik iſt nicht dazu gemacht, die Bedürfniſſe der Dilettanten, Studirenden und Weltleute zu befriedigen, ſie verlangt gewandte Denker, die im Stande ſind, ſich mit ihrem Inhalte entſchloſſen herumzuſchlagen, ohne darüber ihre beſſern Seiten zu überſehen.

Lehrbuch der Literatur-Aeſthetik, oder Theorie und Geſchichte der ſchönen Literatur, mit beſonderer Berichtigung der deutſchen, zum Selbſtſtudium und Gebrauche bei Vorträgen, in 2 Theilen, von Dr. Joſeph Hillebrand. Mainz 1827.

Ein Buch, wie das gegenwärtige — ſagt der Verfaſſer in der Vorrede — bedarf nach Zweck und Vorwurf ſeiner Erſcheinung keiner Rechtfertigung. Unſere Literatur beſitzt wenigſtens noch keines in der Art, in welchem der Gegenſtand in dem Umfange und mit den Beziehungen, wie es hier verſucht worden, aus dem Geſichtspuncte eines wiſſenſchaftlichen Lehrbuchs behandelt und dargeſtellt worden wäre. Die Ausführung des Plans muß ſich freilich rechtfertigen; allein ſie kann dieſes nur durch ſich ſelbſt. — Daran iſt aus mehren Gründen ſtark zu zweifeln. Man darf unſerer Literatur Glück dazu wünſchen, daß ſie vor Erſcheinung des gegenwärtigen Werkes kein ähnliches aufzuweiſen hatte, denn der Verfaſſer hat damit nicht etwa eine Lücke ausgefüllt, ſondern bloß einen Beitrag zum Pleonasmus der Bücherwelt geliefert, noch dazu in einer verfehlten Zuſammenſtellung. Das Titelblatt ſpricht von einer Theorie und Geſchichte der ſchönen Literatur, mit beſonderer Berückſichtigung der deutſchen, wogegen letztere im zweiten Theile ſo viele fremdartige Nebenſchößlinge getrieben hat, daß ſie zu einer Geſchichte unſerer National-Literatur angewachſen iſt. Von ihr kann, als einem Hors d'oeuvre, hier nicht weiter die Rede ſeyn. Aber auch die eigentliche Literar-Aeſthetik leidet an Gebrechen der Planloſigkeit. Sie ſoll ihrer Beſtimmung zu Folge wiſſenſchaftlich ſeyn, und doch iſt ſie größtentheils auf gutes Glück aus den Ergebniſſen der hiſtoriſchen Erfahrung zuſammengetragen. Die Ausführung mußte ſchon deßhalb mißlingen, weil der Begriff der ſogenannten Literar-Aeſthetik gleich von vorn herein mangelhaft aufgefaßt wurde. Dabei ſind von einer und der andern Seite allgemeine Erörterungen aufgenommen, z. B. über die Sprache, welche, ſo wie ſie vorliegen, nicht zur Sache gehören. Zwiſchen der Theorie und Literatur zeigt ſich ferner in Abſicht auf Oekonomie ein auffallendes Mißverhältniß. Die bibliographiſchen Nachweiſungen, meiſtens trockne Bücheranzeigen, erdrücken mit ihrem Reichthum die theoretiſchen Beſtimmungen. Ein Lehrer, der ſolche Notizen braucht, weiß ſie aus den bekannten Hilfsmitteln leicht ſelbſt zu finden, und wird ſich auf das Nothwendigſte beſchränken, auf charakteriſtiſche Umriſſe, worin in dem Buche viel zu wenig geſchehen iſt. Gerade das Intereſſanteſte und Schwerſte iſt dem Texte in Anmerkungen, als Stoff für das eigene Nachdenken, beigegeben. Das heißt einer Literar-Aeſthetik in der Stille den Auftrag geben, ſich ſelbſt in geiſtreicher Geſellſchaft fertig zu ſchreiben.

Auch gegen die Statthaftigkeit der Eintheilungsgründe iſt Vieles einzuwenden. Die abgehandelten Disciplinen der Aeſthetik beſchränken ſich auf Poetik und Rhetorik. In die Rhetorik iſt aber zugleich auf eine ſehr unnatürliche Weiſe die Theorie der Proſa mitverwebt. Die Poeſie zerfällt in die lyriſche, didactiſche, epiſche. Die dramatiſche muß bei der letztern mit einem Abſteigequartier vorlieb nehmen. Die Poeſie überhaupt ſoll ſchöpferiſche Wiedergeburt des Wirklichen ſeyn. Die äſthetiſchen Vorbegriffe enthalten, ohne übrigens wiſſenſchaftlich verbunden zu ſeyn, den Extract einer im Ganzen glücklichen Beobachtung. Zum Selbſtudium iſt das Buch ſchwerlich geeignet, und wohl eben ſo wenig zum Gebrauche bei Vorträgen.

K. M. F. Solger's Vorleſungen über Aeſthetik, herausgegeben von K. W. L. Heyſe. Leipzig 1829.

Der für die Wiſſenſchaft und ſeine Freunde zu früh verſtorbene Solger hat eine Reihe von Jahren hindurch raſtlos, mit ſteigendem Erfolge ſich bemüht, die Aeſthetik wiſſenſchaftlich zu begründen und zu umfaſſen. Ausgerüſtet mit reichen philologiſchen Kenntniſſen, durchdrungen von der Größe des Alterthums, beſeelt von philoſophiſchem Geiſte, vertraut mit den Schätzen der neuern Literatur, voll lebendigen Kunſtſinns, des ſchriftlichen und mündlichen Vortrags in einem ſeltenen Grade mächtig, durfte er im Vertrauen auf ſo viele und ausgezeichnete Mittel unbedenklich die Hoffnung faſſen, dem angeſtrebten Ziele näher zu kommen, als die Mehrzahl ſeiner Vorgänger und Mitbewerber. Und doch haben ſeine äſthetiſchen Schriften, die Vorläufer der anzuzeigenden Vorleſungen, unter dem größern Publicum, ſo laut auch die Kritik ihren Werth anerkannte, weniger Eingang und Beifall gefunden, als ihnen verdientermaßen zu wünſchen war. Dieſe Schriften ſind: Erwin, vier Geſpräche über das Schöne und die Kunſt. 2 Thle. 1815. — Philoſophiſche Geſpräche. Erſte Sammlung. Berlin 1817. — Nachgelaſſene Schriften und Briefwechſel, herausgegeben von Ludwig Tieck und Friedrich v. Raumer. 2 Bde. Leipzig 1826. — Auf die Wirkung des Erwin mochte Solger mit einer gewiſſen Zuverſicht gerechnet haben, gleichwohl blieb die Aufnahme des geiſtvollen, ſchön geſchriebenen Buches weit unter der gehegten Erwartung. Der Mangel an Theilnahme rührte hauptſächlich von der Geſprächsform her, für die er ſich zu ſeinem Schaden unwiderſtehlich beſtimmt fühlte. Ohne Zweifel war Solger durch den Vorgang Platons zur dialogiſchen Mittheilung veranlaßt worden. In einer gehaltreichen Beurtheilung der nachgelaſſenen Schriften hat Hegel (Jahrbücher für wiſſenſchaftliche Kritik, zweiter Artikel, 1828, Junius) den Unterſchied zwiſchen dem Platoniſchen und Solger'ſchen Dialog aus einander geſetzt. Nach der dort ausgeſprochenen Anſicht verfolgt der Platoniſche, wo er auf gründliche Erörterung eingeht, ſein Ziel durchaus auf dem Wege fortſchreitender Dialectik, der Solger'ſche nehme dagegen den Charakter der Converſation an, ermüde die Aufmerkſamkeit durch die Beweglichkeit ſeiner Formen, und laſſe ſelbſt das Nothwendige in der Geſtalt des Zufälligen erſcheinen. Man darf vielleicht hinzuſetzen, daß der Solger'ſche bei aller Wärme häufig den Eindruck des Gekünſtelten und Gemachten hervorbringt, während der Platoniſche überall in den Gränzen der Natürlichkeit bleibt. Ueberhaupt war es kein glücklicher Gedanke, ein Verfahren, das ſich unter der Hand eines Meiſters, wie Platon, ſehr wohl für die Anfänger der wiſſenſchaftlichen Erkenntniß eignete, auf die völlig

verſchiedenen Bedürfniſſe und Forderungen unſerer Tage anzuwenden. Was in Solger's vorgenannten Schriften ſeinen Vorleſungen über Aeſthetik zur Erläuterung oder Beſtätigung dienen könnte, hat der Herausgeber mit Einſicht in einer ſchätzbaren Zugabe von Anmerkungen zuſammengeſtellt. Beſagte Vorleſungen unterſcheiden ſich durch ihre Anordnung ſo weſentlich von den meiſten gangbaren Behandlungsweiſen der Aeſthetik, daß ſowohl aus Achtung für die Originalität des Verfaſſers, als in der Abſicht, die nachfolgenden Gegenerinnerungen feſter zu ſtützen und zu verknüpfen, eine Ueberſicht des Inhalts nothwendig wird. Den vorläufigen Bemerkungen über Namen und Begriff der Aeſthetik ſchließt ſich eine hiſtoriſche Einleitung an. Sie enthält neben einigen übereilten Behauptungen, welche Referent als ſolche hin und wieder zu entkräften verſucht hat, viele treffende, freie, auch manche neue Blicke, beſchränkt ſich mit Auswahl und in gedrängten Zügen auf das Wichtigſte.

Erſter Theil. Vom Schönen. Erſter Abſchnitt. Ableitung der Idee des Schönen. Zweiter Abſchnitt. Von den Gegenſätzen und Beziehungen, durch welche die Idee des Schönen wirklich wird. — Zweiter Theil. Von der Kunſt. Erſter Abſchnitt. Conſtruction der Kunſt, des Künſtlers und des Kunſtwerkes. Zweiter Abſchuitt. Vom Schönen, als Stoff der Kunſt. 1) Von allgemeinen Verhältniſſen des Schönen, als Stoff der Kunſt; 2) vom göttlichen Schönen; 3) vom irdiſchen Schönen; 4) vom Erhabenen und Schönen. Dritter Abſchnitt. Von dem Organismus des künſtleriſchen Geiſtes. 1) Von der Poeſie im Allgemeinen und ihrer Eintheilung; 2) von der Kunſt im engern Sinne — Dritter Theil Beſondere Kunſtlehre. Erſter Abſchnitt. Eintheilung der Künſte. Zweiter Abſchnitt. Von der Poeſie. 1) Von der epiſchen Poeſie; 2) von der lyriſchen Poeſie; 3) von der dramatiſchen Poeſie. Dritter Abſchnitt. Von den einzelnen Künſten. 1) Plaſtik; 2) Malerei; 3) Architectur; 4) Muſik. Zuſammenhang und Verhältniß der Künſte.

Solger's Vorleſungen kommen ſchon wegen ihrer wiſſenſchaftlichen Form, noch mehr aber als das letzte Vermächtniß ſeines Geiſtes, hier weit mehr in Betracht, als ſein Erwin, den ſie von vielen Seiten ergänzen und auf beſtimmtere Reſultate zurückführen. Eine nähere Bekanntſchaft mit dem Erwin iſt indeſſen Jedem zu wünſchen, der ſich aus eigener Anſicht von der Thatſache überzeugen will, daß Solger das Element der Converſation ſelbſt im ſtrenger gemeinten Vortrage nie ganz überwinden konnte, ſondern bis an ſein Ende heimlich ihr Gefangener blieb. Mangelhaft iſt ſein Werk beſonders in Feſtſetzung der Eintheilungen und Unterſchiede. Die ſchroffe Behauptung, der zu Folge es kein Schönes außer der Kunſt geben ſoll, läßt ſich durch Solger's eigene Zugeſtändniſſe leicht widerlegen. Denn indem er unmittelbar darauf einräumt, daß wir die ganze Natur als Reſultat der göttlichen Kunſt betrachten können, wenn wir uns auch Gott nicht gerade als Künſtler denken, ſo fällt dadurch für denjenigen, der richtig zu folgern weiß, die früher gezogene Schranke der Ausſchließung von ſelbſt über den Haufen. Jene lückenhafte Anſicht mußte vermöge ihrer Einſeitigkeit auf die fortgeſetzte Betrachtung ſtörend einwirken; am meiſten leiden die Beſtimmungen des göttlichen und irdiſchen Schönen an ſtillen Nachwehen des Grundübels. Den größten Schaden hat die unſtatthafte Erklärung des Symboliſchen und Allegoriſchen angerichtet, um ſo augenſcheinlicher, da ſämmtliche Entſcheidungsgründe, inſofern ſie das Weſen und den Unterſchied der einzelnen Künſte, überhaupt die allgemeinen Richtungen der Thätigkeit betreffen, mit ſyſtematiſchem Eigenſinn in jene unhaltbare Vorausſetzung hineingearbeitet ſind. Solger betrachtet das Schöne als Stoff der Kunſt 1) als Object für ſich, 2) als Reſultat der Thätigkeit, in wiefern das Object auf die Thätigkeit als bloßes Wirken

derſelben bezogen werden muß. Inſofern das Schöne die Endlichkeit der Idee, das abſchließende Factum iſt, ſoll es angeblich Symbol heißen, und alle Kunſt in dieſem Sinne ſymboliſch ſeyn. Das Symbol laſſe ſich in dieſer weitern Bedeutung zwiefach betrachten: 1) Inſofern es als Object die Idee in ſich hat; demnach ſoll es das Symbol im engern Sinne ausmachen; 2) inſofern die künſtleriſche Thätigkeit das Object bewirkt, mithin als das, welches als Factum Wirkſamkeit der Thätigkeit iſt; (S. 123) in dieſem Sinne ſoll es die Allegorie bezeichnen. Nicht nur hebt ſolchergeſtalt die in der Luft ſchwebende Unterabtheilung die vorſtehende Haupteintheilung geradezu auf, weil das nothwendige Princip der Trennung fehlt, ſondern die willkürlich angenommenen und geſchiedenen Begriffe vermengen bald das Ungleichartige durch einander, bald zerſetzen ſie das Gleichartige in falſche Beſtandtheile, und bringen ſo für das Verſtändniß der Vorleſungen auf dem Gebiete des natur= und geſetzmäßigen Sprachausdrucks eine revolutionäre Bewegung hervor, die zuletzt ſelbſt dem geduldigſten Leſer zur Pein wird. Das dialectiſche Verfahren Solger's iſt eigentlich mehr Manier als Methode, man lernt ihre Eigenheiten am beſten in der verſuchten Ableitung der Ideen des Schönen, und deren Gegenſätzen und Beziehungen kennen. Die Entwicklung geht von dem Verhältniſſe des Allgemeinen zum Beſondern und ihrer unzertrennlichen Einheit aus, indem ſie ſich dabei auf das allgemeine Bedürfniß der Philoſophie zu ſtützen ſucht, und zwar auf populäre Weiſe. Das beobachtete Verfahren iſt aber das gerade Gegentheil der Popularität. Das Gefühl ſeines eigenen, ſehr ſubjectiven Bedürfniſſes nöthigt den Verfaſſer, von angenommenen Puncten rückwärts auszuholen, wobei die Anſichten ſchaukelnd auf und nieder ſteigen, ohne von der zweifelhaften Stelle durch einen beſtimmten Fortſchritt wegzukommen. Vielleicht hat Hegel etwas Aehnliches gemeint, da wo er von der dialectiſchen Unruhe Solger's redet. Den Ausdrücken der Speculation hängt meiſtens eine halbe Bildlichkeit an, wodurch die begriffsmäßige Auffaſſung erſchwert wird, während ſie nach einer andern Seite hin zu maſſenhaft in das Abſtracte eingreifen. Macht der Ausdruck des Allgemeinen im Beſondern, nach der Vorſtellung des Verfaſſers, das Weſen der Schönheit aus, ſo hätte er auch ſeinen Vortrag darnach einrichten ſollen. Für die bemerkten Mängel entſchädigen reichlich die eingewebten hiſtoriſchen Beziehungen, die angeknüpften Kunſturtheile, die Aeußerungen einer edlen Denkart im Kampfe mit dem Flachſinn der Zeit. Ein würdiges Denkmal für ſeinen Nachruhm hat ſich Solger beſonders in der Eigenthümlichkeit ſeiner Beſtrebungen geſetzt. Nicht als ob er unabhängig von den Einflüſſen der Zeit geblieben wäre, vielmehr ſieht man ihn oft auf bekannten Bahnen wandeln und mit dem Genius der Zeit in vertraulichen Berührungen; aber das Eigene, Selbſtändige, mag er es auch nicht in dem Maße erreicht haben, als er wünſchte, war doch fortwährend der ungetheilte Zielpunct ſeines verdienſtvollen Lebens. So verdankt er der neuern Philoſophie, namentlich den Lehren Schelling's und den kritiſchen Grundſätzen der beiden Schlegel und Tieck's offenbar einen beträchtlichen Theil ſeiner Bildung; nichts deſto weniger hat er in allen Hauptſachen ſeine Unabhängigkeit bewahrt, gangbare Vorſtellungen nie ohne vorhergegangene Prüfung aufgenommen, ſelten ohne Beimiſchungen ſeiner individuellen Ueberzeugung. Unter den verſchiedenen fremden Meinungen, die Solger unter gewiſſen Modificationen zu den ſeinigen gemacht hat,

ſteht jene über die Ironie oben an. Sie kehrt mehrmals wieder, immer aber fallen nur Streiflichter auf dieſelbe.

Aeſthetik, oder Lehre vom Schönen und der Kunſt in ihrem ganzen Umfange, von Franz Ficker Wien 1830.

Die Einleitung beſchäftigt ſich mit den nothwendigſten Vorbegriffen, ihnen ſchließt ſich in einer kurzen, zweckmäßigen Ueberſicht, nach Umſtänden von kritiſchen Bemerkungen begleitet, die Geſchichte und Literatur der Aeſthetik an. Das Ganze zerfällt in einen allgemeinen und beſonderen Theil. Jener umfaßt in zwei Abſchnitten die Lehre vom Schönen und die Theorie der Kunſt im weiteſten Sinne. Das Schöne wird erklärt als Darſtellung einer Idee in entſprechender, wahrnehmbarer Form, wodurch die harmoniſche Thätigkeit der Seelenkräfte erregt wird. Dem Schönen folgt in durchgeführter Entwicklung die Reihe der übrigen äſthetiſchen Elementarbegriffe. Die Kunſttheorie handelt von dem weſentlichen Umfange ihres Bereiches, deſſen Abſtufungen, oberſtem Grundſatze, den Verbindungsweiſen und Unterſchieden der darauf bezüglichen Thätigkeiten, der Verſchiedenheit der Kunſtformen, den allgemeinen Eigenſchaften eines Kunſtwerkes, den Verbindungen des Künſtlers und Kunſtfreundes, den Verhältniſſen des Stils und der Manier, des Realismus und Idealismus, dem Charakter der griechiſchen und chriſtlichen Kunſt, des Symbols, der Allegorie und der Geſetzlichkeit ihrer Anwendung, zuletzt von dem Eintheilungsgrunde der Kunſtgattungen. Der beſondere Theil verbreitet ſich in größern Umriſſen über Malerei, Plaſtik, Baukunſt, Tonkunſt, Poeſie, Redekunſt; im kleinern Maßſtabe über Declamation, Mimik, Tanzkunſt, Schauſpielkunſt. Das Dahingehörige iſt unter leichtfaßliche Geſichtspuncte gebracht, ſchreitet in zwangloſer Ordnung und nach Maßgabe ſeiner Wichtigkeit von Anfang bis zu Ende in wohlberechneter Ausführung fort, was bei der Reichhaltigkeit der Behandlung kein geringes Verdienſt iſt. In dieſer Beziehung thut es für allgemeine Brauchbarkeit, innerhalb derſelben Raumgränzen, vielleicht keine andere Aeſthetik der gegenwärtigen zuvor. Zunächſt für akademiſche Vorleſungen beſtimmt, kommt ſie, abgeſehen von ihrer ſpecifiſchen Vollſtändigkeit in Betreff der einzelnen Künſte, durch Vermeidung einer abſtracten Terminologie, durch lichtvolle Haltung, durch practiſche Winke, hiſtoriſche Vergleichungspuncte und gangbare Verfahrungsweiſen den mannigfaltigſten Bedürfniſſen förderlich entgegen. Erfordern die aufgeſtellten Vorſchriften, wie es wegen ihrer Allgemeinheit kaum anders ſeyn kann, mitunter auch für die volle Statthaftigkeit der Anwendung nähere Beſtimmungen; ſo behalten ſie doch für die Aufmerkſamkeit den Reiz belebender Probleme. Von vorn herein hätte die philoſophiſche Begründung der Hauptpuncte zum Behufe akademiſcher Vorleſungen theilweiſe ſtrenger und ausgiebiger ſeyn können, ohne dadurch an Klarheit des Zuſammenhanges zu verlieren. In Angelegenheiten der Speculation hält ſich der Verfaſſer zwiſchen der zähen Vorliebe fürs Alte und kecker Neuerungsluſt in einer glücklichen Mäßigung. Seiner eigenen Erklärung zufolge macht er keine Anſprüche auf durchgängige Originalität, die gewöhnlich um ſo weniger die Probe beſteht, je mehr ſie ſich laut hervordrängt. Das Verdienſt ſeiner Bemühungen iſt nicht zu verkennen in der planmäßigen Anlage des Ganzen, in der treffenden Auswahl, der geſchickten Verarbeitung des Beſſern und Beſten, in den Zeugniſſen eines freien Urtheils, in dem Takte für das Gemeinnützige. Der Ton des Vortrags

wechſelt nach Verſchiedenheit des Gegenſtandes, erhebt ſich von didac= tiſcher Ruhe nicht ſelten zur Wärme der Empfindung. Die aus den Schriften anerkannter Aeſthetiker mitgetheilten Kraftſtellen ſind als Blumenſtücke durch ihren Werth hinlänglich gerechtfertigt. Jeder Kunſtgattung iſt ihre beſondere Literatur beigefügt, mit Beſchränkung auf das Brauchbarſte.

Ch. A. Grohmann's Aeſthetik als Wiſſenſchaft. Leipzig 1830.

Syſtem der Aeſthetik als Wiſſenſchaft, von der Idee der Schönheit. In drei Büchern, von Chriſtian Hermann Weiße. Zwei Theile. Leipzig 1830.

Der Verfaſſer hat in der Leipziger Literatur= Zeitung (Jahrg. 1831, Nr. 19) eine allgemeine Anſicht von der Tendenz und dem Inhalte ſei= nes Werkes gegeben, auf welche Anzeige ſich die gegenwärtige, in Ermanglung anderer Mittel und Wege, beſchränken muß. Die Klage über das vielfache Mißlingen und Stocken einer philoſophiſchen Be= gründung der Aeſthetik ſcheint ihm zunächſt darin ihren Grund zu ha= ben, daß die Freiheit und Irrationalität des Schönen und der Kunſt zu der Strenge und Gemeſſenheit der Wiſſenſchaft einen Gegenſatz bilde. Er lebt jedoch für ſeinen Theil in der Hoffnung, dem Ziele wiſſenſchaftlicher Ordnung auf rechtem Wege entgegen gegangen zu ſeyn, worüber allein im Sinne und Zuſammenhange der ganzen Philoſophie ein treffendes Endurtheil gefällt werden könne. Ueber dem Streben nach wiſſenſchaftlicher Haltung iſt, wie verſichert wird, der Reichthum des concreten und beſondern Inhalts nicht aufgeopfert wor= den. Mannigfaltige Bemerkungen und Ideen betreffen das Empiriſche und Hiſtoriſche der verſchiedenen Erſcheinungsweiſen der Schönheit, und der darauf bezüglichen Kunſtformen, ſo zwar, daß jene nöthigen Falls auch unabhängig von der philoſophiſchen Grundidee und der wiſſenſchaftlichen Totalanlage eine für ſich beſtehende Auffaſſung zu= laſſen. Zur nachhaltigen Förderung der Aeſthetik kann ſchwerlich et= was Heilſameres gefunden werden, als eine Behandlungsweiſe, welche das Intereſſe der Theorie, des Empiriſchen und Hiſtoriſchen in ein freies und zugleich natürliches Verhältniß ſetzt. Je mehr der Blick ſich an den Reſultaten der Wirklichkeit erweitert und ſchärft, deſto feſter wird auch die Speculation unter der Aegide des Thatſächlichen auf ihrem eigentlichen Grund und Boden einherſchreiten, geheilt von den Gebrechen der Einſeitigkeit, des Leichtſinns und der Anmaßung. Obigen Vortheil will der Verfaſſer ſeiner Geſammtanſicht vom Weſen der Schönheit zu verdanken haben, indem ihm letztere nicht wie man= chem andern Philoſophen eine niedere Stufe zur philoſophiſchen Wahr= heit, eine Verhüllung oder ſinnliche Entkleidung des ſpeculativen Be= griffes iſt, ſondern ein Höheres und Freieres, in welchem die Idee der ſpeculativen Wahrheit ſelbſt nur zur Baſis der elementariſchen Grund= lage dient. Referent iſt der Meinung, daß der Verfaſſer gerade von dem Puncte aus, wo er verſchiedene ſeiner Vorgänger und Nachfol= ger zu überbieten meint, mit denſelben in lebhafte Gränzſtreitigkeiten gerathen wird, wenn es nicht bereits geſchehen iſt, worüber hieſigen Orts das Nähere vielleicht noch zu erwarten ſteht. Das Syſtem zer= fällt in drei Theile, jedem iſt ein beſonderes Buch gewidmet. Das erſte Buch handelt von den abſtracten oder ſubjectiven Allgemeinbegrif= fen der Aeſthetik, den Begriffen der Schönheit und Häßlichkeit, der Erhabenheit und Anmuth, des Komiſchen, des Ideals u. ſ. w., wobei jedoch dieſe Allgemeinbegriffe nicht ſchlechthin als abſtracte oder

als Attribute eines noch äußerlichen unbekannten Subſtrats betrachtet werden, ſondern ſogleich als Thätigkeit in einer beſtimmten geiſtigen Weſenheit oder Seelenkraft, die unter dem Namen der Fantaſie überall ſtreng von der bloßen Einbildungskraft unterſchieden wird. Als Stufen der rein ſubjectiven oder individuellen Fantaſiethätigkeit werden aufgeführt: das Schaffen des Schönen in den kindlichen Fantaſieſpielen, das Schaffen des Erhabenen in dem fantaſtiſchen Drange und Streben der Jugend, das Schaffen des Häßlichen oder der fantaſtiſchen Schauder- und Geſpenſterwelt, und endlich die komiſche Fantaſie, welche der Verfaſſer als den Prozeß der Auflöſung oder Zerſetzung jener häßlichen oder Geſpenſterwelt, und ihren Uebergang in die Anſchauung und das Bewußtſeyn der gemeinen Wirklichkeit betrachtet. Nach der Anſicht des Ref., inſofern ihm bei verſchloſſenen Akten eine beſcheidene Muthmaßung geſtattet iſt, dürfte ſich in Angelegenheiten der komiſchen Fantaſie gegen jenen projectirten Auflöſungsprozeß Verſchiedenes erinnern laſſen. Die Fantaſiethätigkeit ganzer Völker und Zeitalter gibt den Begriff des Ideals, wobei drei Hauptſtufen der weltgeſchichtlichen Idealbildung nachgewieſen werden: das antike Ideal, ausgedrückt in der Mythologie der Griechen; das romantiſche Ideal, der mittelalterlichen Sagenwelt angehörend; das moderne Ideal, beſtehend in der philoſophiſch-äſthetiſchen Geiſtesbildung und Denkweiſe der Modernen. — Das zweite Buch beſchäftigt ſich mit der Idee der Kunſt, als des Uebergangs der ſubjectiven Fantaſiethätigkeit und des darin enthaltenen Schönheitsbegriffes in objectives Daſeyn und äußere Wirklichkeit. Hierauf wird eine ſtreng rhythmiſche und ſymmetriſche Gliederung des Syſtems der verſchiedenen Kunſtformen verſucht, nach folgendem Schema: 1. Tonkunſt; a) Inſtrumentalmuſik, b) Geſang, c) dramatiſche Muſik. 2. Bildende Kunſt; a) Baukunſt, b) Sculptur, c) Malerei. 3. Dichtkunſt; a) epiſche, b) lyriſche, c) dramatiſche Poeſie. Das Princip der Reihenfolge liegt in dem Fortſchritte von dem Abſtracten zu dem Concretern, oder von dem Einfachern zu dem Zuſammengeſetztern, beiſpielshalber gerechtfertigt in Muſik und Poeſie. Die Schauſpielkunſt wird wegen ihrer Nicht-Selbſtändigkeit den Rubriken der dramatiſchen Poeſie und Muſik als eine ſich ihnen anſchließende Kunſtfertigkeit vindicirt, mit Ausſcheidung der ſogenannten verſchönernden Künſte, deren etwaniges äſthetiſches Moment im dritten Buche zur Sprache kommt. — Das dritte Buch verbreitet ſich über eine Reihe bisher häufig vernachläßigter Begriffe, obwohl in ihnen, wie es heißt, recht weſentlich die geiſtige Subſtanz und Wahrheit, oder der letzte Grund aller ſchönen Erſcheinung zu ſuchen iſt. Dahin gehören die Begriffe des Gemüths, des Talents und des Genies, inſofern ſie nicht etwa als Aeußerungen pſychologiſcher Kräfte auf äußerliche Weiſe die Kunſtſchönheit hervorbringen, ſondern individualiſirte Thätigkeiten der menſchlichen Seele überhaupt ſind, gleichſam der menſchgewordene Geiſt der Schönheit. Dem gemäß bilden das wiſſenſchaftliche, ſo wie das practiſche Talent und Genie einen und denſelben Allgemeinbegriff mit dem äſthetiſchen. Sodann folgen die Begriffe der Naturſchönheit, des phyſiognomiſchen Ausdrucks und der Sitte, zuſammengefaßt unter der Bezeichnung des objectiven Genies. Dem Begriff des phyſiognomiſchen Ausdrucks unterliegt der Begriff des Stils und der Manier, welche das in der Thätigkeit und den Werken der individuellen Geiſter erſcheinende Phyſiognomiſche ſind, was jedoch nach dem Dafürhalten des Referenten nur unter gewiſſen Einſchränkungen gilt. Den Beſchluß macht eine ſeit Platon, troß ihrer außer-

ordentlichen Wichtigkeit, in allen Syſtemen hintangeſetzte Idee, die der Liebe. Sie gliedert ſich in eine Dreiheit untergeordneter Begriffe, je nachdem ſie die platoniſche Liebe, die Freundſchaft und die Geſchlechtsliebe iſt. Schließlich glaubt der Verfaſſer — hier redet er billig mit ſeinen eigenen Worten — daß dieſes ſein Werk keineswegs etwa die Grundſätze oder Lehren irgend einer vorhandenen philoſophiſchen Schule bekennt und ausführt. Es ſtellt ſich vielmehr den äſthetiſchen Anſichten derjenigen Schule, der es in Bezug auf Form und Methode zunächſt ſich anſchließt, auf das Entſchiedendſte entgegen, und hat die Beſtimmung, als Theil oder Glied in eine Geſtaltung der Philoſophie einzutreten, die zwar ihren weſentlichen Zuſammenhang mit den bisherigen Syſtemen nicht verläugnet, aber doch nicht geradezu mit einem oder den andern zuſammenfällt.

Aeſthetiſche Feldzüge, von L. Wienbarg. Hamburg 1834.

Ein Feldherr ohne Heer, der mit dem Kanonendonner ſeiner Feder Schlachten gewinnen will, bleibt jedenfalls auf dem Puppentheater der Zeit eine intereſſante Figur. Seine Feldzüge beſtehen in kleinen militäriſchen Ausflügen, Wachparaden, Spiegelfechtereien, Herausforderungen und Proclamationen. Erſt gegen die Mitte des Buches trifft die Aeſthetik einige ſchwache Anſtalten, in den Baracken der folgenden Vorleſungen eine Art von Feldlager für ſich und ihre Zuhörer aufzuſchlagen; früher iſt ſie zur Erholung bei den Hellenen, den Römern, im deutſchen Mittelalter umhergeſchwärmt, hat ſogar an den Ufern des Ganges Lotuspflanzen gepflückt, und mit Kriſchnas, Wuſchiſſa, Wiſchwamitra, Wiſchnu, Trichunko Unterhaltungen gepflogen. Nichts zu denken, ſo heißt es unter andern, war die höchſte Aufgabe der Yogalehre. Es lohnte ſchon der Mühe, eines ſolchen Reſultates wegen die reiſeluſtige Aeſthetik nach Indien zu ſchicken; der Erfolg rechtfertigt die Strapatzen des Marſches. Um eine ſtrategiſche Baſis für ſeine Operationen brauchte ſich der Verfaſſer nicht zu bekümmern; wer den Muth, die Geſchicklichkeit beſitzt, gleich im erſten Aufbruch auszureißen und das Weite zu ſuchen, hat für ſein Feldherrntalent mehr als zu viel gethan. Eine Hauptausbeute der hiſtoriſch-äſthetiſchen Irrſale beſteht in der Entdeckung, daß unſere Zeit der Zeit des Kaiſers Julian gleiche, angeblich in ſo überraſchenden Zügen, daß wir darin eine wunderbare Fügung des Schickſals erkennen ſollen. Da hat ſich das Schickſal aus Gefälligkeit für die Würfelſpiele Wienbargs eine ſchwere Laſt aufgeladen; es muß ganz aus ſeiner Art ſchlagen, ſich völlig zu Grunde richten, wenn es die Wahrheit des ausgeſprochenen Orakels retten will. Julians Bart, eine Wildſchur, die er zu Ehren der Philoſophie trug, iſt einem heutigen Perückengeſlecht ungleich ähnlicher, als jene Kaiſerzeit der unſrigen. In Hinſicht auf das Mittelalter wird das Triolett von Andacht, Frauenliebe und Rittterehre in längſtbekannten Reimen abgeſungen. Wer, wie Wienbarg, Punſch für ein neues, kräftigeres Menſchengeſchlecht brauen will, ſollte dazu keine längſt ausgepreßten Citronen nehmen; er werfe die vertrockneten Schalen lieber in eine Sauce. Was gelegentlich von der deutſchen Sehnſucht geſagt wird, fällt aus der Tonart des Ganzen, gränzt an ein verdächtiges Himmeln. Das Bild des griechiſchen Alterthums verzieht ſich durch die Art, wie es unſerer Gegenwart zum Beiſpiele der Wiederbelebung dienen ſoll, in eine Anamorphoſe. Das Proteſtiren gegen die in manchem Betracht unverkennbaren Krankheitsformen der Zeit iſt kein Heilmittel, ermangelt außerdem einer richti-

gen Diagnoſe. Mit Zauberflüchen der bloßen Negation wird für die Sache der Menſchheit nichts gewonnen, ſie gehören zu den Modethaten eines ſich ſelbſt anbetenden Egoismus. Und warum muß die Aeſthetik in ihren Lehrjahren von einem Volke zum andern wandern? Sie ſoll ſich in dem Grundgeſetz der Weltanſchauung orientiren. Wienbarg's Weltanſchauung iſt zum Unglücke auf dem einen Auge blind, auf dem andern ſchielt ſie, kurz nach ihrem Auftritte legt ſie ſich unter dem Katheder des Docenten zu Bette, ſieht ihren Vater noch einige Mal blinzelnd an, und entſchläft darauf, um nie wieder aufzuwachen. Das iſt der Sinn und das Ziel ihrer hiſtoriſchen Vorbereitung. Die Aeſthetik iſt dem Verfaſſer die allgemeine Lebekunſt; ſie ſoll, wie es heißt, die Tochter der Moral und die Gouvernante einer neuen, unmittelbar aus dem Nichts entſprungenen Zeit ſeyn. Das Leben, ſagt er, iſt des Lebens höchſter Zweck. Das möchte hingehen, wie ſo vieles Andere von gleicher Art, wenn die Lebekunſt nicht Zuhörern und Leſern den Beweis ihres Daſeyns ſchuldig bliebe. So treibt ſie mit der Erwartung des Publicums nicht bloß ein falſches, ſondern auch ein feigherziges Spiel. Der Katheder wird plötzlich zur Tribune; ſammeln wir die goldenen Worte des Sprechers: Betrachte ich alſo die Frage, was uns gegenwärtig als Aeſthetik noch bleibt damit, daß ich ſage: die alte Aeſthetik für die, die ihrer noch nicht überdrüßig geworden ſind, für die andern aber das leiſe äſthetiſche Gefühl, das im Schooß der Zeit ſich regt, das prophetiſche Gefühl einer neu beginnenden Weltanſchauung, das ſich von Tag zu Tage bewußter und deutlicher wird, die Einleitung zur künftigen Aeſthetik. — Wienbarg iſt der alten Aeſthetik keineswegs ſo überdrüßig, als er vorgibt, er hat es nicht verſchmäht, ſie im Verfolge ſeiner Vorleſungen um Almoſen zu erſuchen, noch viel weniger darf man ihn zu den Propheten einer neuen zählen. Er weiſſagt zwar aus dem Läuten der Glocken, kann aber nicht ſagen, wie viel Uhr es an dem Zifferblatte iſt. Wenn ihn nun die alte Aeſthetik anwiderte, und er ſich deſſen ungeachtet gezwungen ſah, ſie hin und wieder zu brandſchatzen; wenn er auf der andern Seite auch nicht der Mann war, aus den Morgenſtrahlen friſcher Weltanſchauung eine neue zu ſchaffen: woher nahm er den Entſchluß, nach dem Commandoſtabe zu greifen? Auf dergleichen Lehrer der Lebekunſt laſſen ſich Goethe's Worte anwenden:

Was heißt das für ein Leben führen,
Sich und die Jungen ennuyiren.

Anſtatt das Schöne zu erklären oder irgend eine Auskunft darüber zu geben, gleichviel in welchem Sinne, unterſcheidet es Wienbarg von dem Nützlichen, Angenehmen und Intereſſanten. Vom Guten konnte nicht die Rede ſeyn, da es zu Folge einer frühern Bezeichnung in der Mitte des Schönen lebt. Das läßt ſich in einem gewiſſen Sinne hören; wie wird aber damit die verlangte Emancipation des Fleiſches beſtehen? Ohne eine genauere Gränzbeſtimmung droht das Gute ſolchergeſtalt ein Galimathias und das Schöne ein Unding zu werden. Das Intereſſanteſte iſt, wie es weiter heißt, dasjenige, was ſich dem Schönen beigeſellt, ohne ſelbſt das Schöne zu ſeyn. In dieſem Sinne ſind die äſthetiſchen Feldzüge des Verfaſſers unbezweifelt höchſt intereſſant. Bei den Gaſtgeboten jugendlicher Schönheit ſollten freilich alte abgeſtandene Biſſen, an denen ſich die Aeſthetik bereits müde gekaut hat, nicht abermals herumgegeben werden; wenn jedoch die Fortſchritte der Weltanſchauung und Lebekunſt dabei auf dem Spiele ſtehen, ſo kann auch das Recitativ der langen Weile intereſſant wer-

den. Die Schönheit ſoll kein ideelles Element haben (S. 149). Deſſen ungeachtet hält Wienbarg in der vierzehnten Vorleſung eine Caſualpredigt über den Goethe'ſchen Text: der höchſte Grundſatz der Alten war das Bedeutende, das höchſte Reſultat aber einer glücklichen Behandlung das Schöne. Ruht denn nicht jedes Bedeutende zuletzt auf einem ideellen Grunde? Hat Goethe nicht überall darauf hingewieſen, wo er von den letzten Bedingungen des Schönen handelt? Geht der angeführte Aphorismus in ſeinem Zuſammenhange auf etwas Anderes hinaus? Wie wenig der Verfaſſer ſich ſelbſt verſteht, zeigt er in den von der Schelling'ſchen Naturphiloſophie gemachten Anwendungen. Seine Darſtellung iſt übrigens friſch, gewandt, leicht hinſchwebend, nicht ohne Witz.

A. C. Umbreit. Zur Aeſthetik. Unterſuchung und Berichtigung. Heidelberg 1834.

Freie Vorträge über Aeſthetik, gehalten zu Zürich 1834, von Dr. Eduard Bobrik.

Der Verfaſſer ſchmeichelt ſich mit dem Gedanken, durch die Anwendung von Herbart's Grundſätzen, namentlich ſeiner Pſychologie, der Aeſthetik einen wiſſenſchaftlichen Gewinn verſchafft zu haben. Nun blicken Herbart's Ideen wohl an einigen Stellen durch, ermangeln aber im Zuſammenhange eines natürlichen, feſten Verbandes. Auch Schiller iſt vielfach benutzt worden, beſonders in der Lehre vom Erhabenen. Hie und da iſt auch von Schelling's Anſichten die Rede, aber in einer Art, welche nicht geeignet iſt, die Begriffe mehr aufzuklären. Mitunter halten die Ueberſchriften der Vorleſungen nicht Wort, indem ſie das Wichtigſte unterſchlagen. Dieſe Behauptung gilt von der Vereinigung des Erhabenen mit dem Schönen, vom Häßlichen und Niedrigen, als Gegentheil des Schönen und Erhabenen, inſofern ſie deſſen ungeachtet bei Kunſtwerken zuläßig ſeyn ſollen. Der Inhalt dreht ſich größtentheils um die Beſtimmungen der äſthetiſchen Scala, das Einfache, Große, Koloſſale u. ſ. w. Das Romantiſche ſoll im Empfindſamen und Wunderbaren liegen. Humoriſtiſch ſoll die zugleich tragiſche und komiſche Auffaſſung des Schickſals ſeyn. Von der Schönheit, ſagt der Verfaſſer, ſie ſei ein ſolcher Contraſt, daß entweder der Gegenſatz der contraſtirenden Elemente das ihnen vorhandene Gleiche überwiegt, oder das letztere gerade das an ihnen Entgegengeſetzte unmerkbar macht, ohne ſie deßhalb als Eins erſcheinen zu machen. Warum ſoll aber das Schöne einzig und allein in einem Contraſte beſtehen? — Das Ganze beſchränkt ſich auf die allgemeine Theorie der Aeſthetik. Freie Vorträge können in Ton und Behandlung allerdings eine gewiſſe Nachſicht anſprechen, ſie müſſen aber darum doch von fern nach wiſſenſchaftlicher Bedeutung und Haltung ſtreben, ſonſt laden ſie trotz alles Bilderſchmuckes den Vorwurf der Ungebundenheit auf ſich, dem die gegenwärtigen bei aufmerkſamen Leſern ſchwerlich entgehen werden.

Die Aeſthetik, aus dem Geſichtspuncte gebildeter Freunde des Schönen. Vorleſungen, gehalten zu Bremen, von Dr. W. E. Weber. 2 Thle. 1834—35.

Vorleſungen zu beurtheilen, die urſprünglich an eine beſtimmte Zuhörerſchaft gerichtet, ſpäterhin aus dem Kreiſe leichter, geſelliger Mittheilung ihren Weg in das größere Publicum nehmen, wo ſelbſt bei mäßigen Forderungen dennoch ſtrengere Geſetze gelten, als die

Anſprüche einer genügſamen Bildung innerhalb ihres Weichbildes aufzuſtellen pflegen, bleibt jedenfalls ein verfängliches Geſchäft, und wird um ſo mißlicher, je mehr dergleichen Localäſthetiken in einem ſichtbaren Zuwachſe begriffen ſind. Der Verfaſſer wendet ſich von Zeit zu Zeit in gewiſſen Höflichkeitsparabaſen an ſein Auditorium; dieſe hätte er bei der Veröffentlichung ſeiner Vorleſungen ohne Erbarmen ſtreichen ſollen. Eine Captatio benevolentiae mag an Ort und Stelle ihr Theil Wirkung hinnehmen; nicht ſo bei auswärtigen Leſern. Eben ſo überflüſſig ſind beim Anfange der einzelnen Vorleſungen die Recapitulationen aus dem Vorhergehenden; ſie ſtoßen die Aufmerkſamkeit zurück, anſtatt ſie zu beleben. Eine ſtörende Zugabe ſind ferner die häufigen Abſchweifungen, zumal an Stellen, wo Aufgabe und Zuſammenhang ſich aufs Beſtimmteſte dagegen erklären. Das geſchriebene Wort genießt ungleich geringere Vergünſtigungen als das geſprochene. Den Vorbegriffen der Aeſthetik ſchließt ſich die Behandlung der einzelnen Kunſtdisciplinen in loſer, oft ſprunghafter Verbindung an, was mit dem Zwecke der Popularität, der Rückſicht auf das Vergnügen der Zuhörer, den Entſcheidungen der Leſewelt gegenüber, ſchwerlich ganz entſchuldigt werden kann, da letztere ähnliche Beiſpiele der Ungebundenheit, im Wechſel mannigfaltiger Formen, bereits bis zur Uebersättigung gekoſtet hat. Am meiſten und beſten iſt der Poeſie das gehörige Recht widerfahren; die übrigen Künſte werden nur nach willkürlich gewählten Standpuncten fragmentariſch betrachtet. Eine auffallende Schwäche der Behandlung, wo nicht gar eine entſchiedene Abneigung gegen Schärfe des Denkens, zeigt ſich in Beſtimmung der äſthetiſchen Begriffe. Mag Weiße als Philoſoph von Profeſſion und Recenſent gegenwärtiger Vorleſungen (Berliner Jahrbücher für wiſſenſchaftliche Kritik, 1835, Nr. 100) die Saiten ſeines Urtheils auch zu hoch geſpannt haben, ſo wird ihm doch jeder Unbefangene zugeben, daß der Verfaſſer im Vertrauen auf ſeinen natürlichen Seherblick mit mehren wichtigen Gegenſtänden, wie zum Zeitvertreibe, ein flüchtiges Spiel getrieben hat. Das Schöne erklärt er für das an ſich Eine und untheilbare göttliche Leben, inſofern es ſich in der Erſcheinung, in und an individuellen Gegenſtänden kund gibt, wo es ſich denn durch eine in ſich ſelbſt beſtehende freie Genüge, Uebereinſtimmung mit ſich ſelbſt und wohlgefälliges Daſeyn offenbare. Abgeſehen von der Vieldeutigkeit des göttlichen Lebens in Ermanglung einer genauern Beſtimmung: wie läßt ſich deſſen Einheit und Untheilbarkeit mit den verſchiedenen Stufen und Gattungen des Schönen bis zur überzeugenden Wahrheit vermitteln? Ohne den Verſuch einer ſolchen Nachweiſung iſt die Erklärung nichts weiter als ein hingeworfener Einfall. Der Begriff des Ernſtes ſoll das Vorwalten des Urſprünglichen und Seelenhaften in unſerm Bewußtſeyn bezeichnen, jener des Scherzes oder der Fröhlichkeit hingegen den Zuſtand, wo ſich unſer Bewußtſeyn der Gewißheit des phyſiſchen Ichs überläßt. Da hat das phyſiſche Ich einmal zu ſeinem Schaden die Theorie des Lächerlichen mit der Praxis verwechſelt. Weit gehaltreicher ſind die Vorleſungen unter dem Geſichtspuncte des Reinliterariſchen; von dieſer Seite laſſen ſie ſich dem Leſerkreiſe, welchen ſie zunächſt vor Augen haben, nicht nur als gültig, ſondern auch als anziehend empfehlen. Glücklicher Weiſe iſt das philoſophiſche Element auf einen ſo geringen Haushalt eingeſchränkt, daß der Genuß der literariſchen Ausbeute dadurch nicht ſonderlich verkürzt wird. Hervorſtechendes Intereſſe gewähren insbeſondere die hiſtoriſchen Winke, Erläuterungen, Beobachtungen, Vergleichungen, in

denen ſich der Verfaſſer als Kenner des Alterthums ausſpricht. Seine kritiſchen Grundſätze erinnern vielfach an bewährte Vormänner, ohne deßhalb die Freiheit des eigenen Urtheils zu beeinträchtigen. Für Goethe nimmt er unterdeſſen Partei bis zur unbedingten Verehrung, wagt es, ihn mit Sophokles auf gleiche Stufe der Vollendung zu ſtellen, womit er offenbar, da dabei nur von der Tragödie die Rede ſeyn kann, des Guten zu viel thut. Seine literariſche Geſinnung iſt männlich, fern von den Extremen unſerer Zeit, der Ton der Mittheilung lebendig, bei Gelegenheit munter, zuweilen auch pikant, doch fließt er häufig von phraſeologiſchem Honigſeim über.

Die theoretiſch=practiſch begründete und erläuterte Lehre vom Schönen oder Aeſthetik. Ein Handbuch zum Selbſtſtudium, von Hermann v. Keyſerlingk. Leipzig 1835.

Der Verfaſſer meint in der doppelten Geſtalt ſeiner theoretiſch=practiſchen Aeſthetik einen Glücksfund gemacht zu haben. Sein Nord= und Südamerika iſt indeſſen ſchon längſt entdeckt und in einer Menge von hydrographiſchen und oreographiſchen Karten ans Licht gefördert worden. Der dritte Theil ſeiner Arbeit, oder die theoretiſche Erörterung des Begriffs vom Schönen, iſt von hinten betrachtet ein Auswuchs, er ſollte in einer organiſchen Entwicklung an der Spitze des Ganzen ſtehen. Zwar kommt er auch wirklich dort vor, aber nicht gehörig begründet und geſchieden, ſondern verſchmolzen mit dem Begriffe des Vollkommenen, und zwar mehr in theologiſcher als philoſophiſcher Methode Nicht leicht wird Jemand dem Verfaſſer zugeben, daß er die Aeſthetik auf eine neue, vollſtändige und genügende Weiſe behandelt habe. Zum Selbſtudium, wenn man darunter den erſten Anlauf verſteht, mag das Buch allenfalls hinreichen. Die hiſtoriſchen Notizen dürften manchen Leſern willkommen ſeyn.

Johann Joachim Eſchenburg's Entwurf einer Theorie und Literatur der ſchönen Redekünſte. Fünfte, völlig umgearbeitete Ausgabe, von Dr. Moriz Pinder. Berlin 1836.

Die erſte Auflage des Buches erſchien in Berlin 1783 als: Entwurf einer Theorie und Literatur der ſchönen Wiſſenſchaften, die zweite 1789, die dritte 1803, wo die ſchönen Wiſſenſchaften das Gewand der ſchönen Redekünſte anlegten, übrigens ihre Geſtalt mit geringen Abänderungen beibehielten, dasſelbe auch in der vierten, den Mahnungen der Zeit zum Trotz, offen zur Schau trugen. Das Buch hat ſich durch die Oekonomie ſeines Planes, ſeines Geiſtes und Umfanges, durch die Anlockungen eines bequemen, ſicher thuenden Eklekticismus, und die Ausſprüche eines nüchternen Hausverſtandes, durch das Anſehen der Gewohnheit, vielleicht auch durch den beliebten Namen des Verfaſſers, ſeitdem ſo feſt in der Gunſt des Publicums behauptet, daß eine fünfte Auflage nöthig wurde, um der fortwährenden Nachfrage erwünſchtermaßen entgegen zu kommen. Sie heißt mit Recht eine völlig umgearbeitete. Die Firma des Geſchäftes iſt geblieben, dieſes ſelbſt ein ganz anderes geworden. Eſchenburg redivivus würde wahrſcheinlich Bedenken tragen, von der unter ſeinem Namen aufgebauten Wohnung Beſitz zu nehmen. Ueber die Grundſätze der Umarbeitung gibt das Vorwort Rechenſchaft. Der Bearbeiter hat eben ſo gut die Schwächen des vorgefundenen Werkes, als die einer durchgreifenden Verbeſſerung entgegenſtehenden Schwierigkeiten erkannt. »Gegenwärtige Theorie war« — ſagt der Herausgeber —

»eine ſchlichte Darſtellung der in der Zeit geltenden Kunſtregeln«. So iſt auch jetzt der Titel zu faſſen, das Buch ſoll für die gegenwärtige Zeit ſeyn, was es bei ſeinem erſten Erſcheinen vor mehr als einem halben Jahrhundert geweſen.« Das Gleiche auf dem Wege bloßer Umſchmelzung leiſten zu wollen, iſt für ein gewagtes Unternehmen zu erklären, wenn von einer ebenmäßigen Durchbildung des verwitterten Ganzen die Rede iſt. Im Allgemeinen hat der Bearbeiter ſeine Aufgabe mit Glück und Einſicht gelöſt. Wo dieß ihm weniger gelungen iſt, da haben ihn ſichtbar die vorgezogenen Schranken und die noch ſtreitigen Anſichten der Gegenwart gehemmt. Ohne ſeine Selbſtändigkeit aufzuopfern, folgt er bis auf einen gewiſſen Punct den Einflüſſen der neuern und neueſten Speculation, unter andern, wie es ſcheint, beſonders den Richtungen Solger's und Hegel's, was aus einzelnen Anführungen erhellen dürfte. Da er aber gezwungen war, ſich zunächſt auf die Reſultate der Unterſuchung einzuſchränken, ſo behalten dieſe aus Mangel der Entwicklung im Zuſammenhange der Theorie etwas Willkürliches und Schwankendes. Der Abſtand unſerer äſthetiſchen Denkart von der Bildungsweiſe Eſchenburgs und ſeiner ehemaligen Geiſtesgenoſſen, iſt überhaupt zu groß, als daß es möglich wäre, mit letzterer bei dem Verſuche eines ſtetigen Parallelismus überall gleichartig Schritt zu halten. Das Schöne wird als unmittelbare Gegenwart der Idee in der einzelnen Erſcheinung bezeichnet. Wo die Erſcheinung über ſich hinausweiſet, indem ſich die Idee noch nicht ganz in ſie herabgeſenkt hat, oder mit ihr Eins geworden iſt, ſondern zum Theil von ihr bloß angedeutet wird, da ſoll Erhabenheit walten. Wodurch ſind wir aber verſichert, daß die einzelne Erſcheinung abſolut von der Idee des Schönen durchdrungen, ganz und gar von ihr geſättigt iſt? Wenn es darüber an dem nöthigen Creditiv fehlt, ſieht es mit dem angenommenen Unterſchiede zwiſchen dem Schönen und Erhabenen offenbar mißlich aus. Meiſtens ſtehen dergleichen Behauptungen unter dem Texte in Anmerkungen, wo ſie zur Erweckung eines tiefern Nachdenkens dienen können, mögen ſie auch auf dem umgepflügten Acker Eſchenburg's nicht ganz an ihrem Platze ſeyn. Sonſt hat das Beſtreben auf dem Felde der Gegenwart, ſo viel die Verhältniſſe es erlaubten, einen höhern Standpunct der Erkenntniß zu gewinnen, derſelben Stoff und Behandlungsweiſe zu unterwerfen, in vielfacher Hinſicht gute Früchte getragen, unter andern in der Klarheit und Bündigkeit der Erklärungen. Entfernt von hohlen Terminologien, empfangen ſie oft ein beſonderes Licht von ihrer Stellung und Umgebung. An geeigneten Orten ſind in der Kürze vollgiltige Aeußerungen von fremder Hand eingeſchaltet worden, wie denn die Bezugnahme auf die Meiſter im äſthetiſchen Wiſſen überall mehr oder weniger durchleuchtet. Die Anordnung des Buches darf, da ſie in den Hauptumriſſen die urſprüngliche geblieben iſt, als bekannt vorausgeſetzt werden. Die Rhetorik ſcheint, obwohl ſie weſentliche Verbeſſerungen erfahren hat, der Poetik an Durchbildung etwas nachzuſtehen, z. B. in der Tropenlehre. Der Uebergang, die Erzeugung der poetiſchen Kunſtgattungen, iſt mit Einſicht und Liebe hervorgehoben und dadurch einer ſtarren Claſſification zweckmäßig vorgebeugt worden. Nur will dasjenige, was von der didactiſchen Poeſie geſagt wird, mit anderweitigen Behauptungen nicht ganz zuſammenſtimmen. Die Theorie der didactiſchen Poeſie muß, wie es ſcheint, divinatoriſch ausgemittelt werden, ſoll ſie ihre Stelle wahrhaft behaupten, und mit der bisherigen, ſo wie mit der

künftigen Praxis im Einverſtändniſſe leben. Was die poetiſche Literatur betrifft, ſo iſt ſie nach vielen Seiten hin erweitert worden, am meiſten durch Beachtung des Orients. Die Ausgaben der alten Claſſiker ſind mit Auswahl angegeben und nachgetragen worden. Den betheiligten Freunden der Eſchenburgiſchen Theorie iſt die gegenwärtige, als eine durchaus verbeſſerte, mit Sicherheit zu empfehlen.

Hegel.

G. W. F. Hegel's Vorleſungen über die Aeſthetik. Herausgegeben von Dr. F. G. Hotho. Erſter Band. Berlin 1835.

Ueber die Art und Weiſe, wie gegenwärtige Vorleſungen aus den eigenen Heften Hegel's, und den nachgeſchriebenen ſeiner Zuhörer, theils im Wege ſorgfältiger Vergleichungen, theils durch ſchonende, dem Geiſte des Ganzen angemeſſene Nachhilfe, entſtanden ſind, gibt die Vorrede des Herausgebers genügende Auskunft. Im Beſitze der erforderlichen Materialien, ſeit einer Reihe von Jahren mit Hegel durch freundſchaftlichen Umgang verbunden, vertraut mit deſſen philoſophiſchem Syſtem, ſo wie mit der Weiſe und den Eigenheiten ſeines mündlichen Vortrags, meint Hotho für den authentiſchen Gehalt des Dargebotenen hinlänglich bürgen zu können, was man ihm mit der Einſchränkung wird glauben dürfen, daß der naturgemäße Unterſchied zwiſchen Meiſter und Schüler bei jedem Geſchäft von zweiter Hand nie vollkommen zu verwiſchen iſt. Nach Verſicherung des Herausgebers bemühte ſich Hegel zuletzt angelegentlicher um Popularität der Darſtellung als früherhin; wenn daher aufmerkſame Leſer ſeiner Schriften ihn dießmal nicht in ſeiner alten, ſchwerfälligen Geſtalt wieder erkennen ſollten, ſo mögen ſie den veränderten Eindruck in der Hauptſache auf Rechnung des veränderten Strebens ſetzen. So weit es möglich war, hat ſich der Herausgeber jede fremdartige Einmiſchung von ſeiner Seite ſtreng unterſagt, die hiſtoriſche Treue mit Recht über Alles ſetzend. Da der zweite Theil der Vorleſungen noch auf ſich warten läßt, ſo iſt es unmöglich, ſchon jetzt auf den Bau des Ganzen einzugehen, ohne der Zukunft eigenmächtig vorzugreifen. Einige Bemerkungen mögen der allgemeinen Charakteriſtik des Buches vorangehen. Es tritt in der geſammten Literatur der Aeſthetik durch ſeine weſentlichen und eigenthümlichen Vorzüge ſo bedeutend hervor, daß eine gedrängte Ueberſicht des Inhaltes unerläßlich iſt, um ſo mehr, je weniger die Anzeige in den vorgeſchriebenen Schranken der Mittheilung von dem Reichthum des Sächlichen und dem Geiſte der Behandlung einen entſprechenden Begriff zu geben vermag. Die Einleitung beabſichtigt für das Verſtändniß des Folgenden eine Art von Propädeutik. Hierauf beſchäftigt ſich die Eintheilung mit den drei Hauptgliedern der Wiſſenſchaft, zuvörderſt mit dem allgemeinen Theile. Er hat, wie es heißt, die allgemeine Idee des Kunſtſchönen als des Ideals, im gleichen das nähere Verhältniß desſelben zur Natur auf der einen, zur ſubjectiven Kunſtproduction auf der andern Seite zu ſeinem Inhalt oder Gegenſtande. Zweitens entwickelt ſich aus dem Begriffe des Kunſtſchönen ein beſonderer Theil, inſofern ſich die weſentlichen Unterſchiede, welche dieſer Begriff in ſich enthält, zu einem Stufengange beſonderer Geſtaltungsformen entfalten. Drittens ergibt ſich ein letzter Theil, welcher die Vereinzelung des Kunſtſchönen zu beachten hat, indem die Kunſt zur ſinnlichen Realiſation ihrer Gebilde fortſchreitet, und zu einem Syſtem der einzelnen Künſte und deren Gattungen und Arten ſich abrundet. — Die Einleitung zerfällt in

folgende Hauptanſichten: I. Begränzung der Aeſthetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philoſophie der Kunſt. II. Wiſſenſchaftliche Behandlungsarten des Schönen und der Kunſt. III. Begriff des Kunſtſchönen. Gewöhnliche Vorſtellungen von der Kunſt. 1) Das Kunſtwerk, als Product menſchlicher Thätigkeit. 2) Das Kunſtwerk, als für den Sinn des Menſchen dem Sinnlichen entnommen. 3) Zweck der Kunſt. Hiſtoriſche Deduction des wahren Begriffs der Kunſt; 1. die Kantiſche Philoſophie; 2. Schiller, Winkelmann, Schelling; 3. Ironie.

Erſter Theil. Die Idee des Kunſtſchönen oder das Ideal. Stellung der Kunſt im Verhältniß zur endlichen Wirklichkeit, und zur Religion und zur Philoſophie. — Erſtes Kapitel. Begriff des Schönen überhaupt. Die Idee. Das Daſeyn der Idee. Die Idee des Schönen. — Zweites Kapitel. Das Naturſchöne. A. Das Naturſchöne als ſolches; 1) die Idee als Leben; 2) die natürliche Lebendigkeit als ſchöne; 3) Betrachtungsweiſen derſelben. B Die äußere Schönheit der abſtracten Form und abſtracten Einheit des ſinnlichen Stoffes; 1) die Regelmäßigkeit, Symmetrie, Geſetzmäßigkeit, Harmonie; 2) die abſtracte Einheit des ſinnlichen Stoffes. C. Mangelhaftigkeit des Naturſchönen; 1) das Innere im Unmittelbaren als nur Inneres; 2) die Abhängigkeit des unmittelbaren einzelnen Daſeyns; 3) die Beſchränktheit deſſelben. — Drittes Kapitel. Das Kunſtſchöne oder das Ideal. A. Das Ideal als ſolches; 1) die ſchöne Individualität; 2) Verhältniß des Ideals zur Natur. B. Die Beſtimmtheit des Ideals. I. Die ideale Beſtimmtheit als ſolche; 1) das Göttliche als Einheit und Allgemeinheit; 2) als Götterkreis; 3) Ruhe des Ideals. II. Die Handlung; 1) der allgemeine Weltzuſtand; a) die individuelle Selbſtändigkeit, Heroenzeit, b) gegenwärtige proſaiſche Zuſtände, c) Reconſtruction der individuellen Selbſtändigkeit; 2) die Situation; a) die Situationsloſigkeit, b) die beſtimmte Situation in ihrer Harmloſigkeit, c) die Colliſion; 3) die Handlung; a) die allgemeinen Mächte des Handels, b) die handelnden Individuen, c) der Charakter. III. Die äußerliche Beſtimmtheit des Ideals; 1) die abſtracte Aeußerlichkeit als ſolche; 2) das Zuſammenſtimmen des concreten Ideals mit ſeiner Aeußerlichkeit; 3) die Aeußerlichkeit des Ideals im Verhältniß zum Publicum. C. Der Künſtler; 1) Fantaſie, Genie, Begeiſterung; 2) Objectivität der Darſtellung; 3) Manier, Stil, Originalität. — Zweiter Theil. Entwicklung des Ideals zu den beſondern Formen des Kunſtſchönen. Einleitung und Eintheilung. Erſter Abſchnitt. Die ſymboliſche Kunſtform Vom Symbol überhaupt. Eintheilung. — Erſtes Kapitel. Die unbewußte Symbolik. A Unmittelbare Einheit von Bedeutung und Geſtalt; 1) Religion Zoroaſters; 2) unſymboliſcher Typus derſelben; 3) unkünſtleriſche Auffaſſung und Darſtellung. B. Die fantaſtiſche Symbolik; 1) die indiſche Anſchauung von Brahman; 2) Sinnlichkeit, Maßloſigkeit und perſonificirende Thätigkeit der indiſchen Fantaſie; 3) Anſchauung von Reinigung und Buße. C. Die eigentliche Symbolik; 1) ägyptiſche Anſchauung und Darſtellung der Todten, Pyramiden; 2) Thierdienſt und Thiermasken; 3) vollſtändige Symbolik; Memnonen, Iſis und Oſiris, Sphinx. — Zweites Kapitel. Die Symbolik der Erhabenheit A. Pantheismus der Kunſt; 1) indiſche Poeſie; 2) muhamedaniſche Poeſie; 3) chriſtliche Myſtik. B. Die Kunſt der Erhabenheit; 1) Gott, als Schöpfer und Herr der Welt; 2) die entgötterte endliche Welt; 3) das menſchliche Individuum. — Drittes Kapitel. Die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunſtform. A Vergleichungen, welche vom Aeußerlichen anfangen; 1) Fabel; 2) Parabel, Sprichwort, Apolog; 3) Verwandlungen. B. Vergleichungen, welche in ihrer Verbildlichung mit der Bedeutung beginnen; 1) Räthſel; 2) die Allegorie; 3) Metapher, Bild, Gleichniß. C. Das Verſchwinden der ſymboliſchen Kunſtform; 1) das Lehrgedicht; 2) die beſchreibende Poeſie; 3) das alte Epigramm.

Aus vorſtehendem Schema ergibt ſich, daß der zweite Theil noch nicht vollſtändig erſchienen iſt. Je höher Philoſophen in der öffentlichen Meinung ſtehen, deſto mehr iſt bei jeder Einrede, werde ſie noch ſo bedingt ausgeſprochen, der Vorwurf zu befürchten, die Verneinung des Bejahten beruhe auf einem bloßen Mißverſtändniſſe. Dieſer Waffe bedienen ſich insbeſondere fortwährend die Anhänger Hegel's gegen ihre Widerſacher. Ref. iſt zwar weit von der Einbildung einer Oppoſitionsrolle entfernt, worauf bloße Bemerkungen unmöglich ein Recht geben können; um aber den Leſern die Entſcheidung und ſich ſelbſt die Freiheit des Urtheils zu erleichtern, wird er die Acten der Vorleſungen ſo weit beifügen, als ſie hierher gehören. Hegel ſtellt das Kunſt-

ſchöne als das Höhere ſchlechthin dem Naturſchönen gegenüber, während Schelling dem einen und andern in Beziehung auf das Geſetz ihrer Exiſtenz das gleiche Recht widerfahren läßt. Sollte es ſich nun mit der relativen Unterordnung des Naturſchönen wirklich anders verhalten, als Hegel zugeben will, ſo wäre damit die Anlage ſeines Syſtems nach jener Seite hin bedenklich erſchüttert. Hegel ſagt: Die Kunſtſchönheit iſt die aus dem Geiſte geborene und wiedergeborene Schönheit; um ſo viel alſo der Geiſt mit ſeinen Productionen höher ſteht, als die Natur und ihre Erſcheinungen, um ſo viel iſt auch das Kunſtſchöne höher, als die Schönheit der Natur. Dagegen ſcheint ſchon die Unmöglichkeit zu ſprechen, den Gegenſatz zwiſchen beiden in Gedanken bis zur abſoluten Trennung durchzuführen und in ſolcher feſtzuhalten. Eine reine Naturſchönheit, durch und durch abgelöſt von dem menſchlichen Geiſte, ausſchließend in ſich ſelbſt beſtehend, iſt ein Unding, liegt über die Gränzen aller möglichen Wahrnehmung hinaus. Soll die Naturſchönheit für uns etwas Faßliches, überhaupt etwas Weſenhaftes ſeyn, ſo muß ſie ſich in unſerem Bewußtſeyn irgendwie vermenſchlichen, und vermöge der Thätigkeit des Geiſtes eine Geſtalt annehmen, die ihm und ihr ſelbſt, kurz dem Momente gegenſeitiger Bedingung gemäß iſt. Sonach wird auch die Naturſchönheit uranfänglich im Geiſte empfangen, und im Fortgange eines glücklichen Prozeſſes ausgeboren. Aus welchem Grunde, mit welchem Befugniß ſoll alſo die Prärogative des Geiſtes lediglich auf die Kunſtſchönheit bezogen werden? Muß ſcharfe, richtige, erſchöpfende Wahrnehmung nicht jeder Kunſtſchöpfung vorangehen, ſoll anders in ihr der Geiſt lebendiger Schönheit wohnen? Schließt nicht das Auffinden, Zuſammenſtellen, Verſchmelzen des Naturſchönen von Seite des Betrachtenden oder Genießenden ebenfalls den Keim einer künſtleriſchen Thätigkeit in ſich, wie groß auch der Abſtand zwiſchen ihr und der Schöpferkraft des Genius ſeyn mag? Und wenn die Kunſt für vollendet gilt, wenn ſie in rechter Weiſe den Schein des Natürlichen wiedergibt: wie läßt ſich zwiſchen beiden in der Theorie eine ſchroffe Schranke ziehen? Winke ſachkundiger Beobachter über die Art und Weiſe, den Schönheiten der Natur beizukommen, würden der Aeſthetik zur weitern Ausbildung gar ſehr zu Statten kommen. Uebrigens begreift es ſich, warum Hegel die Kunſtſchönheit auf Koſten der Naturſchönheit erhebt. In Beziehung auf's Ideelle hat das an und für ſich Sein des Darzuſtellenden im Sinne Hegel's allein unbedingten Werth. Hätte er wirklich gezeigt, wie die Kunſt in den Beſitz dieſes unendlichen Gutes kommen kann, ſo wäre der Stein der Weiſen glücklich gefunden; er begnügt ſich aber damit, die Sache als ein weſentliches Bedürfniß der Aeſthetik abſtract zu beſchreiben, anſtatt ſeine wahrhafteſte Wirklichkeit entſchloſſen beim Arme zu nehmen, und ſie als ſolche dem Inbegriffe der Naturerſcheinungen einzuverleiben. Er ſagt vortrefflich, wie das Kunſtverhältniß ſeyn ſoll, aber die Möglichkeit, dasſelbe theoretiſch zu verwirklichen, iſt durch ſeine Bemühungen nicht klar geworden. Endlich durfte er das Naturſchöne nicht ſo beliebig ohne alle tiefere Nachweiſung in den Hintergrund verweiſen; zwar verſpricht er, ſich deßhalb ſpäter zu rechtfertigen, Ref. hat aber in dieſer Beziehung keine Auskunft gefunden, bei welcher er ſich beruhigen könnte. Nach ſeinem unvorgreiflichen Dafürhalten bleibt jede Theorie des Kunſtideals unſicher und unvollſtändig, ſo lange ihre Betrachtungsweiſe zum Behufe der Anwendung und ihres Stufenganges nicht kritiſch feſtgeſtellt

wird. Bei einem ſolchen Verſuche wird ſich von ſelbſt die Nothwendigkeit ergeben, auf die genetiſche Entwicklung des Ideellen im ganzen Umfange ſeiner Beſtimmungen eine ſtete und gleiche Rückſicht zu nehmen. Iſt das Univerſum vergleichungsweiſe als ein Kunſtwerk des Schönen anzuſehen, wie darf und kann der Menſch das Kunſtſchöne, geſtützt auf die ſchwache Autorität des ipse feci, unbedingt über das Naturſchöne erheben? Die angemeſſene Vermittlung der beiden Lebenselemente iſt offenbar eines der ſchwerſten Probleme, darum bleiben unſere Aeſthetiker entweder beim Allgemeinſten ſtehen, oder ſie weichen der nothwendigen Unterſuchung mit dialectiſchen Seitenwendungen aus. Sind die obigen Einwendungen nicht ohne alles Gewicht, ſo dürfte vorliegendem Syſteme von vorn herein eine umfaſſendere Anordnung zu wünſchen ſeyn. Ueberhaupt ſcheint es Hegel's Aeſthetik, ſo viel Referent einzuſehen vermag, an einem wiſſenſchaftlichen Anfange zu fehlen. Das Kunſtſchöne iſt da, man weiß nicht wie; es trifft die ernſtlichſten Zurüſtungen, ſich in verſchiedene Zweige auszubreiten, und man begreift nicht, von welchem Puncte es denn eigentlich ausgeht, wie es ſich mit dem allgemeinen Begriffe des Schönen und ſeiner Conſtruction verhält. Vorläufige Herübernahmen aus den Reſultaten der Erfahrung und äſthetiſchen Thatſachen, reichen zu dem Ende nicht aus. Nach dieſer Seite hin iſt die Einleitung ohne Zweifel ungenügend. Man will mit Recht den beſtimmten Ort kennen lernen, wo der Begriff des Schönen im Zuſammenhange der Philoſophie und ſeines partiellen Syſtems entſteht, zur entſcheidenden Giltigkeit gelangt. Dieſe Deduction, deren Unabweislichkeit Hegel, nach ſeinen eigenen Erklärungen zu urtheilen, ſehr wohl gefühlt hat, iſt umgangen worden. Die Data zum Beweiſe des Geſagten laſſen ſich aus den Geſtändniſſen des Verfaſſers ohne Mühe zu Protocoll bringen. So heißt es, die Philoſophie hat einen Gegenſtand nach der Nothwendigkeit zu betrachten, und zwar nicht nur nach der ſubjectiven Nothwendigkeit oder äußern Ordnung, Claſſification u. ſ. w., ſondern ſie hat den Gegenſtand nach der Nothwendigkeit ſeiner eigenen Natur zu entfalten und zu beweiſen. Erſt dieſe Explication macht überhaupt das Wiſſenſchaftliche einer Betrachtung aus. Inſofern aber die objective Nothwendigkeit eines Gegenſtandes weſentlich in ſeiner logiſch-metaphyſiſchen Natur liegt, kann übrigens, ja es muß ſelbſt bei der iſolirten Betrachtung der Kunſt, die ſo viele Vorausſetzungen, theils in Anſehung des Inhaltes ſelbſt, theils in Anſehung ihres Materials und Elementes hat, durch welches die Kunſt zugleich immer an die Zufälligkeit ſtreift — von der wiſſenſchaftlichen Strenge nachgelaſſen werden; es iſt nur in Betreff auf den weſentlichen innern Fortgang ihres Inhaltes oder ihrer Ausdrucksmittel an die Geſtaltung der Nothwendigkeit zu erinnern. — So ſehr die Wahrheit der zuerſt aufgeſtellten Forderung dem conſequenten Denken unmittelbar einleuchtet, ſo ſehr ſträubt ſich daſſelbe auf der andern Seite gegen das Präcäre der Folgerungen, die den Ton plötzlich gleichſam durch ein bloßes Umwenden der Hand, zur empiriſchen Nachgiebigkeit herabſtimmen. Zwiſchen der Form einer ſein ſollenden Wiſſenſchaft und dem Gehalt ihres Gegenſtandes muß doch immer, ſo ſcheint es, ein natürliches Gleichgewicht obwalten, ſo daß im Wege der getroffenen Voranſtalten das Gedachte mit dem Gegebenen ungezwungen zuſammentrifft, und ſelbſt da, wo letzteres in jenes nicht ganz rein aufgehen will, die Weite und Tiefe der Betrachtung zu erkennen gibt, warum die Sache ſo und nicht anders iſt. Hegel legt bald darauf

ngt
der
ieme,
tehen,
n Sei-
ne alles
ine um-
ir es Hr-
ir wiſſen-
man weiß
erſchiedene
gem Puncte
nen Begriffe
ge Herüber-
n Thatſachen,
iſt die Einlei-
en beſtimmten
uſammenhange
, zur entſchei-
Unabweislichkeit
, ſehr wohl ge-
weiſe des Geſag-
s ohne Mühe zu
at einen Gegen-
at nicht nur nach
ng, Claſſification
othwendigkeit ſei-
Erſt dieſe Expli-
Betrachtung aus.
Gegenſtandes we-
, kann übrigens,
unſt, die ſo viele
ſelbſt, theils in
welches die Kunſt
wiſſenſchaftlichen
auf den weſent-
sdrucksmittel an
ſehr die Wahr-
nten Denken un-
der andern Seite
ößlich gleichſam
n Nachgiebigkeit
den Wiſſenſchaft
, ſo ſcheint es,
ge der getroffe-
ngezwungen zu-
ganz rein auf-
erkennen gibt,
gt bald darauf

gegen die Begründung ſeiner Aeſthetik ein noch ſtärkeres Zeugniß ab, wenn er (S. 33) ſagt: »Indem wir von der Kunſt anfangen, ihren Begriff und deſſen Realität, nicht aber das ihrem eigenen Begriffe zu Folge ihm Vorhergehende in ſeinem Weſen abhandeln wollen, ſo hat die Kunſt für uns, als beſonderer wiſſenſchaftlicher Gegenſtand, eine Vorausſetzung, die außerhalb unſerer Betrachtung liegt, und ein anderer Inhalt iſt, welcher als wiſſenſchaftlich abgehandelt, einer andern philoſophiſchen Disciplin angehört. Es bleibt uns deßhalb nichts übrig, als den Begriff der Kunſt ſo zu ſagen lemmatiſch (in der Form eines Lehnſatzes) aufzunehmen, was bei allen beſondern philoſophiſchen Wiſſenſchaften, wenn ſie vereinzelt betrachtet werden ſollen, der Fall iſt; denn erſt die geſammte Philoſophie iſt die Erkenntniß des Univerſums als in ſich eine organiſche Totalität, die ſich aus ihrem eigenen Begriffe entwickelt und ſich mit ſich in ihrer ſich zu ſich ſelbſt verhaltenden Nothwendigkeit zum Ganzen, in ſich zurückgehend als eine Welt der Wahrheit zuſammenſchließt. In der Krone dieſer wiſſenſchaftlichen Nothwendigkeit iſt jeder einzelne Theil eben ſo ſehr einerſeits ein in ſich zurückkehrender Kreis, als er andererſeits zugleich einen nothwendigen Zuſammenhang mit andern Gebieten hat, ein Rückwärts, aus dem er ſich herleitet, wie ein Vorwärts, zu dem er ſelbſt in ſich weiter treibt, inſofern er fruchtbar Anderes wieder aus ſich erzeugt, und für die wiſſenſchaftliche Erkenntniß hervorgehen läßt. Die Idee des Schönen alſo, mit der wir anfangen zu beweiſen, d. h. ſie aus den für die Wiſſenſchaft vorangehenden Vorausſetzungen, aus deren Schooße ſie geboren wird, der Nothwendigkeit nach herzuleiten, iſt nicht unſer gegenwärtiger Zweck, ſondern das Geſchäft einer encyklopädiſchen Entwicklung der geſammten Philoſophie und ihrer beſondern Disciplinen. Für uns iſt der Begriff des Schönen in der Kunſt eine durch das Syſtem der Philoſophie gegebene Vorausſetzung.« Wenn das Geſagte, mit Ausnahme der davon gemachten Anwendung, auch gerade nichts Neues enthält, ſo iſt es doch nachdrücklich ausgeſprochen. Wundern muß man ſich aber darüber, daß und warum Hegel nicht wenigſtens hiſtoriſch die Region ſeiner philoſophiſchen Encyklopädie angegeben hat, wo nach ſeiner Anſicht und Behandlung der Begriff des Schönen urſprünglich hingehört; er würde dadurch ſeinen Zuhörern und Anhängern, ſo wie den Leſern ſeiner Aeſthetik, einen weſentlichen Dienſt geleiſtet haben. Ref. will es nicht verhehlen, ſollte ſeine Ausſage auch für ein Zeichen der Unmündigkeit gelten, daß er in Hegel's Encyklopädie den Anknüpfungspunct für ſeine Aeſthetik vergeblich geſucht hat, daß ihm vielmehr bei dem Geſchäft der Vergleichung zu Muthe war, wie einem der von Pontius zu Pilatus geſchickt wird. Manchem Andern mag es damit nicht viel beſſer ergangen ſeyn. Sonach dürfte ein beträchtlicher Theil des Publicums den Schülern des tiefſinnigen und originellen Denkers es Dank wiſſen, wenn ſie über jene Dunkelheit künftig das gehörige Licht verbreiten. Weitere Bemerkungen über den Bau und Plan des Ganzen, ſo weit daſſelbe bis jetzt vorliegt, ſind mit dem Zwecke gegenwärtiger Mittheilungen unverträglich. Aus gleicher Urſache kann die Charakteriſtik des Inhaltes nur das Weſentlichſte berühren. Das Kapitel des Neuen, Intereſſanten, Vollgiltigen tritt neben einzelnen Schwächen der Behandlungsweiſe im entſchiedenſten Uebergewicht hervor. Sicherlich würde Hegel, hätte er ſelbſt die Herausgabe beſorgt, ſeine Arbeit in mehrfacher Rückſicht dem Ziele der Vollendung näher gebracht haben. Der Hauptwerth des merkwürdigen Buches beſteht in

ſeiner anregenden Gewalt; dadurch nöthigt es nicht nur die Wiſſenſchaft zum Fortſchreiten, ſondern auch jeden ernſtgeſinnten Leſer. Die Unterſcheidungen der Kunſtformen ſind ungleich ſchärfer, als es früher geſchehen iſt, auf feſte Begriffe gebracht. Die fruchtbare, gediegene Beachtung des Orientaliſchen öffnet dem Geiſte in der Art ihrer Ausführung gewiſſermaßen eine neue Welt, und muß auf die Erweiterung des hiſtoriſchen Blicks, womit das Gedeihen der Aeſthetik unzertrennlich iſt, den wohlthätigſten Einfluß äußern. Reichthum und Auswahl der Kunſtbeiſpiele unterſtützen ſich gegenſeitig. Sie ſind, was man bald bemerkt, friſch aus der Quelle eines gründlichen Studiums geſchöpft. Das Urtheil über die Formen der Kunſt hält ſich frei von modiſcher Einſeitigkeit, enthuſiaſtiſcher Vorliebe, iſt im Tadel, wie im Lobe gleichtreffend und würdig. Ueber die Parteianſichten der jüngſtverfloſſenen Periode wird bei Gelegenheit ein ſtrenges Gericht gehalten, vielleicht fällt es mitunter zu hart aus, beſonders gegen die äſthetiſchen Pietiſten, z. B. gegen Novalis. Die ſonſt vielfach beklagte Dunkelheit Hegel's iſt aus ſeiner Aeſthetik in der Regel verſchwunden, der Vortrag größtentheils ſo klar, als es die Natur der Sache zuläßt, ſtellenweiſe gewürzt mit einer ſchneidenden Naivetät und einer Art von kaltem, ſchwer zu beſchreibendem Witz. Unter Hegel's Schriften iſt ſeine Aeſthetik für das große Publicum ohne Zweifel die zugänglichſte.

Inhalt.

L.

	Seite
La	1
Labium	—
Lack, Lackfarbe	—
Lächerlich	—
Ländler	4
Länge und Kürze der Silben ſ. Quantität	—
Lage	—
Lagerbalken	—
Lagrimoso	—
Lai auch lais	—
Lakonismus	—
Lambris	5
L'âme	—
Lamentabile, lamentoso, con lamento	—
Lamentation	—
Landbaukunſt	—
Landhaus	—
Landkarte	—
Landſchaftmalerei	6
Languente, languido	14
Lapidarſtil	—
La Ire (première) fois	—
Larghetto	—
Largo	—
La IIde (seconde) fois	—
Laſiren	—
Laſtträger ſ. Karyatiden	15
Laſurblau	—
Laſurgrün	—
Lateiniſche Ordnung oder Säule	—
Laube	—
Laubwerk	15
Lauf	—
Laune ſ. Humor	—
Laute	—
Lautenzug	16
Laviren	—
Lazzi	—
Leben	—
Lebensbeſchreibung ſ. Biographie	17
Leberreim	—
Legato, ligato	—
Legende	—
Leggiero, leggiermente	—
Lehmwand	—
Lehrbogen	—
Lehrgedicht ſ. Didaktiſch	18
Lehrgeſparre auch Lehrſparre	—
Lehrſtil	—
Leib	—
Leibung	—
Leichenrede	—
Leichenſtein	—
Leichtigkeit	—
Leidenſchaft	19
Leipogrammatiſch	—
Leiſte	20
Leiſtenwerk	—
Leitton	—
Lentando	—
Lento	—
Leoniſche oder auch Leoniniſche Verſe	—
Leſche	—
Leſſine	—
Licht	—
Lichter	21
Liebhaber, Liebhaberin	22
Liebhaberconcert	—
Liebhabertheater ſ. Privattheater	—
Lied	—
Liederſpiel	26
Ligatur	—
Ligneum psalterium	—
Lilafarb	—
Liliengrün, Lilienblau	—
Limma	—
Lineamente	—
Linien	—
Linienſyſtem	—
Lira da gamba, lirone perfetto, arciviola di lira	27
Lira rustica, Lira tedesca ſ. Leier	—
L'istesso doppio movimento	—
L'istesso tempo	—
Litanei	—
Literatur	—
Lithochromie	28
Lithographie	—
Litotes	30
L. M., laeva manu	—
Lo	—
Lobgeſang, ambroſianiſcher Lobgeſang	—
Localfarbe	—
Loco	—
Logäodiſche Verſe	—
Loge	31
Logogryph	—

Seite
Lombard. Schule ſ. Malerſchulen . . 31
Longa . . . . —
Loure . . . . —
Louré . . . . —
Luft, Luftperſpective ſ. Perſpective —

Seite
Lusingando, lusingante, lusinghevole . . . 31
Luſthaus . . . . —
Luſtſpiel ſiehe Komödie . . . . —
Lydiſche Tonart . —

Seite
Lyra 32
Lyra barbarina . —
Lyre-Guitarre . . —
Lyriſche Oper . . —
Lyriſche Poeſie . . —

M.

M. 35
Ma . . . . . —
Maccaron. Verſe . —
Machicotage . . —
Madrigal . . . —
Madrigalesco . . 36
Mährchen . . . —
Maestoso . . . 37
Maggiore . . . —
Magnificat . . . —
Main . . . . . —
Major . . . . —
Malende Symphonien . . . . —
Malerei 38
Maleriſch . . . 41
Malerſchulen . . 42
Mancando . . . 53
Mandeltreppe . . —
Mandoline . . . —
Mandore . . . 54
Manier . . . . —
Manierirt, Manieriſt 57
Mannigfaltigkeit . —
Mano . . . . . —
Manſarde . . . 58
Mantel . . . . —
Mantelrollen . . —
Manual . . . . —
Marine-Trompete oder Trompeten-Geige . . . . —
Marionettenſpiel . —
Markig 59
Markiren . . . —
Marſch . . . . —
Martellato . . . 60
Maſſiv 61
Maske . . . . —
Maſſe . . . . —

Maſuriſch, Maſur, Maſurka . . . 61
Matelot . . . . —
Mathemat. Klanglehre ſ. Kanonik . 62
Matt . . . . . —
Mauer . . . . —
Mauerband . . . —
Mauerkappe — Hut —
Mauerlatte, Mauerplatte, Mauerſohle —
Mauerverband . . —
Maultrommel, Mundharmonika . —
Maxime 63
Me . . . . . —
Medaille . . . —
Medaillon . . . 64
Medesimo tempo —
Mediante . . . —
Meioſis . . . . —
Meiſterſänger . . —
Melismatiſch . . 65
Melodica . . . —
Melodie . . . . —
Melodion . . . 68
Melodiſch . . . —
Melodrama . . . —
Melopharn . . . 69
Melopöie . . . —
Memoiren . . . —
Menſchendarſtellung 71
Menſchenſtimme . —
Menſur . . . . —
Menſuralgeſang . —
Menuet 72
Mescal . . . . —
Meſe . . . . . —
Messa di Voca . 73
Meſſe, muſikaliſche —
Mesto 74

Metabole . . . 74
Metalepſis . . . —
Metamorphoſentheater ſ. Marionettentheater . . —
Metapher . . . —
Metaphraſe . . . 81
Metaphyſik des Schönen . . . —
Meteorolog. Harmonica oder Rieſenharfe . . . —
Metonymie . . . —
Metope 82
Metrik . . . . —
Metronom, Metrometer, Rhythmometer, Taktmeſſer, Chronometer, Zeitmeſſer
Metrum 83
Mezzamanika . . —
Mezzanina . . . —
Mezza Orchestra . —
Mezza Voce . . —
Mezza Forte . . —
Mezzo Soprano . —
Mezzo Tinto . . —
Mi . . . . . —
Mi fa . . . . —
Militär-Muſik ſ. Türkiſche Muſik . —
Mimenſpiel ſ. Mimik . . . . . —
Mime . . . . —
Mimeſis 84
Mimik . . . . —
Mimiſche Darſtellungen ſ. Attitüde 85
Mimiſcher Accent . 86
Mimolog . . . —

Seite

Mineralfarben . . 86
Miniaturfarben . —
Miniaturmalerei . —
Minore 87
Mittelſtück . . . —
Mitteltinte . . . —
Mittelſtimmen . . —
Mittelſtock . . . 88
Mittelzeitig . . . —
Mixtur . . . . . —
Model . . . . . —
Modell 89
Moderato . . . 90
Modern . . . . —
Modulation . . —
Moduliren . . . 91
Modus . . . . . —
Modus aeolius, authenticus, dorius ſ. Griechiſche u. Kirchentonarten 92
Modus major . . —
Modus major imperfectus, Modus major perfectus, Modus minor imperfectus, Modus minor perfectus ſ. Modus . . . 92
Modus pythicus . —
Mönch . . . . —
Moll 93
Molossus . . . —
Molto . . . . —
Monochord . . . —
Monochrom . . —
Monodrama . . 94
Monogramm . . —
Monographie . . 95
Monokolon ſ. Kolon . . . —
Monolog . . . —
Monometer . . —
Monopodie ſ. Dipodie . . —
Monoton . . . —
Monotriglyph . . 96
Mora . . . . —
Moralitäten . . —
Morendo . . . —
Mordent, Mordant —
Moresken . . . —
Moſaik, muſiviſch . —
Motette 98
Motiv . . . . —
Moto . . . . —
Motto . . . . —
Mühſame Manier . —
Mürbigkeit . . . 99
Multiplication der Verhältniſſe ſiehe Verbindung der Verhältniſſe . . —
Mundſtück . . . —
Muſchelfarben . . —
Muſchelwerk . . —
Muſette . . . . —
Musica ficta . . —
Muſik 100
Muſiker 106
Muſikfeſte . . . —
Muſikfreunde, Geſellſchaft der, des öſterreich. Kaiſerſtaates 107
Muſikſchule . . . —
Muſiviſch ſ. Moſaik —
Mutation . . . —
Myriorama . . . 108

N.

Nachahmung . . 108
Nachdruck . . . 113
Nachdunkeln . . —
Nachriß 114
Nachſchlag . . . —
Nachſpiel . . . —
Nachthorn . . . —
Nachtmuſik . . . —
Nachtſtücke . . . 115
Nackt . . . . . —
Nänie ſ. Elegie . 117
Nagelclavier . . —
Nagelgeige, Nagelharmonika, Eiſenvioline . . . —
Nahſäulig . . . —
Naiv . . . . . —
Namenvers . . . 118
Naſat, Naſard . . —
Nationalliteratur, Nationaldichter, Nationalmuſik . 119
Natürlich . . . 120
Natur 120
Naturanlage ſ. Anlage 121
Naturpoeſie . . —
Neapel-Gelb . . 122
Nebennoten . . —
Nebenperſonen ſ. Rolle . . . . —
Nebenpfeiler . . —
Nebenſachen . . —
Nebenſtimmen, Begleitungsſtimmen ſ. Füllſtimme . . —
Nekrolog . . . —
Neorama . . . —
Neubraun . . . —
Neuheit . . . . —
Neunachteltakt . . 123
Neunſechzehntheiltakt . . . . —
Nexus . . . . —
Ni 123
Nicolo . . . . —
Niederländiſche Schule ſ. Malerſchule 123
Niederſchlag . . —
Niedlich 124
Niedrig . . . . —
Niſche 125
Nomos . . . . —
Non . . . . . —
None . . . . . —
Nonenaccord . . 126
Nonett . . . . —
Normalidee . . . —
Nota buona, cambiata, cattiva, caratteristica . . 128
Note sensibile . . —
Noten . . . . —
Notendruck, Notenſtich, Notenſteindruck . . . 130
Notenpapier . . 131
Notenleſen . . . —

Seite	Seite	Seite
Notenſchreibmaſchine oder Fantaſirmaſchine . . 131	Notenſtecher . . 131	Novelle 132
	Notturno ſ. Nachtmuſik 132	Numerus 134

O.

O. 134	Octett 139	Orcheſtrino . . . 157
Obelisk . . . . —	Octonarius . . —	Orcheſtrion . . . —
Oberbau . . . 135	Ode . . . . . —	Ordnung . . . 158
Oberdach . . . —	Odiſche Muſik . . 142	Organiſt . . . —
Oberdominante . —	Oelfarbe . . . —	Organiſche Muſik . —
Oberlicht . . . —	Oelmalerei . . . —	Organo . . . . —
Oberplatte . . . —	Offertorium . . 145	Organographie . —
Oberſchoß . . . —	Ohr . . . . . . —	Orgel . . . . —
Oberſtimme . . —	Onomatopöie . . —	Orgelpunct . . . 162
Oberſtreif . . . —	Oper 146	Originalität . . —
Oberwerk . . . —	Operette ſ. Oper . 151	Ornamente ſ. Verzierung . . . . —
Obligat . . . . —	Opernhaus . . . —	Orthographie . . —
Oboe 136	Opernſänger, Opernſängerin . 152	Oſcillationen ſiehe Klang . . . . —
Oboiſt . . . . —	Opernſtil, Opernmuſik . . . . —	Ostinato . . . . —
Obſcön . . . . —	Ophycleide . . . 153	Ottava . . . . —
Ochſenauge . . . 137	Oratorium . . . —	Ottava alta, ottava bassa ſ. Octave 163
Octachordon . . —	Oratoriſcher Numerus ſ. Numerus 155	Ouverture . . . —
Octave . . . . —	Orcheſter . . . —	Oxymoron . . . 164
Octaven, Octavengänge, Octavenfolgen 138	Orcheſterinſtrumente 157	
Octavflöte ſ. Flöte 139	Orcheſtrik . . . —	
Octavenregel ſ. Regel der Octave . —		

P.

P. 164	Paraphraſe . . . 167	Paſte 173
Päon oder Pöan . —	Parlando . . . —	Paſtellmalerei . . —
Pagode 165	Parodie . . . . —	Pasticcio . . . 174
Palalaika . . . —	Parömie . . . 169	Paſtorale . . . —
Palaſt . . . . —	Paromoion . . . —	Patetico . . . —
Palette . . . . —	Parquet 170	Pathetiſch . . . 175
Palindrom . . . —	Part . . . . . —	Pathetiſcher Accent —
Panegyrik ſ. Eloge —	Parte . . . . —	Pauken 176
Panflöte ſ. Syrinx —	Parterre . . . —	Pauſen 177
Panorama . . . —	Partie . . . . —	Pauſiren . . . 178
Pantalon . . . —	Partitur . . . —	Pavillon . . . —
Pantalone ſ. Italieniſches Volkstheater . . . 166	Pas 172	Pedal 179
Pantomime, Pantomimik . . . —	Pas de deux . . —	Pedalbank . . . 180
Parabel 167	Pas de hache . . —	Pedalharfe ſ. Harfe —
Paramythie . . —	Pas double . . —	Pendant ſ. Seitenund vergl. Gegenſtück . . . . . —
	Pas seul . . . 173	Pentachord . . . —
	Paſſage . . . . —	
	Passionata . . . —	

Seite
Pentameter . . . 180
Penthemimeros . —
Percuſſions-Inſtrumente . . . —
Perdendo . . . —
Periode 181
Periodiſche Reihen 182
Peripetie . . . —
Periphraſe . . . —
Periſtylon . . . 183
Perſiflage ſ. Parodie . . . . . —
Perſonification . —
Perſpective . . . —
Perſpectivmalerei ſ. Perſpective . . 184
Pertichino . . . 185
Pesante . . . . . —
Peſtalozziſche muſikaliſche Lehrmethode . . . . —
Pfeife . . . . —
Pfeifen . . . . —
Pfeiler . . . . —
Phaläkiſcher Vers . —
Phebus ſ. Bombaſt —
Phelloplaſtik . . —
Pherekrat. Vers ſ. Aeoliſche Verſe . 186
Philharmon. Geſellſchaft . . . —
Phonagogus . . —
Phraſe . . . . —
Phraſiren . . . —
Phrygiſche Tonart —
Physharmonika . —
Piacevole . . . —
Piacimento, a piacimento . . . —
Pianissimo . . . —
Piano . . . . . —
Pianoforte . . . 187
Pianoforte-Guitarre ſ. Guitarre . —
Piccolo ſ. Flöte . —
Pièce à tiroir. . —
Piedeſtal . . . —
Pierrot . . . . —
Pigment . . . 188
Pilaſter . . . —
Pinſel . . . . —
Piquiren . . . —
Pirouette . . . —

Seite
Pisé 188
Pittoresk . . . —
Più . . . . . —
Pizzicato . . . 189
Plafond ſ. Decke . —
Plagaliſch, Plagal, Plagaltonart, Plagalſchluß . . . —
Planzeichnen . . —
Plaſtik . . . . —
Plaſtiſch 190
Plateforme . . 191
Platte ſ. Abacus . —
Plectrum . . . —
Pleonasmus . . —
Plinthe . . . . —
Ploke ſ. Nexus . . —
Po . . . . . —
Poco . . . . . —
Podium . . . . —
Poeſie . . . . —
Poeterei 193
Poetik . . . . —
Poetiſch ſiehe unter Poeſie . . . . —
Point d'orgue ſiehe Orgelpunct . . —
Polacca, alla polacca ſ. Polonaiſe —
Policinello ſ. Italieniſches Volkstheater . . . . —
Politiſche Verſe . —
Polniſcher Bock . —
Polonaiſe . . . —
Polychord . . . 194
Polygondach . . —
Polyphon. Schreibart . . . . . —
Polyptoton . . . —
Polyſyndeton . . —
Pommer od. Bombard . . . . —
Ponticello . . . —
Portal 195
Portamento di voce . . . . . —
Port de bras . . 196
Porticus . . . —
Portrait . . . —
Portraitmalerei . 197
Portraitmaſchine . 198
Porzellanmalerei . —

Seite
Poſaune 198
Poſaunenbaß . . 199
Poſition . . . . —
Poſitiv . . . . —
Poſſe 200
Poſſierlich . . . —
Poſtament ſ. Piedeſtal . . . . —
Poſthorn . . . —
Pot-pourri . . —
Pouſſiren ſ. Boſſiren . . . . . —
Prachtgebäude . . 201
Prachtgeſchoß ſ. Bel étage . . . . —
Präambulum, präambuliren, Präludium, präludiren ſ. Vorſpiel . . —
Präciſion . . . —
Pralltriller . . . —
Precipitando . . —
Prestissimo . . —
Presto . . . . —
Priapiſcher Vers . —
Prima donna . . 202
Prima intenzione —
Prima vista, a prima vista, a vista —
Prime . . . . —
Primo, prima . . 203
Princip der Aeſthetik . . . . . —
Principal . . . 205
Principalbaß . . —
Principale . . . —
Proapodoſis . . —
Probe . . . . —
Probeplatte . . 207
Proberollen . . —
Productive Einbildungskraft ſ. Einbildungskraft . . —
Profil . . . . —
Progreſſion . . 208
Progreſſionsſchweller . . . —
Projectur . . . —
Prolog . . . . —
Proportion . . . —
Proſa 209
Proſcenium . . 210
Proſodie . . . —

Seite	Seite	Seite
Proſopopöie . . 211	Punct 212	Pyrrhichius . . . 213
Proſpectmalerei . —	Punctiren . . . 213	Pythagoriſche Leier ſ. Octachordum Pythagorae . . 214
Proſtylos . . . —	Punctirte Manier . —	Pythiambiſches Maß . . . . . —
Protaſis . . . . —	Punta . . . . . —	
Pſalm 212	Puppenſpiel ſ. Marionetten . . . —	
Pſalmodie . . . —	Pyramide . . . . —	
Pultdach . . . —		

Q.

Quadrille . . . 214	Quatricroma . . 223	Octaven u. Octavengänge . . . 224
Quadro . . . . —	Querpfeife . . . —	Quintenfuge . . —
Quälen . . . . —	Querſtand ſ. Unharmon. Querſtand. —	Quinte halten . . —
Quantität . . . —	Quintabſatz . . . —	Quintenzirkel . . —
Quarte 221	Quintaton . . . —	Quintett . . . —
Quartett . . . —	Quinta toni ſ. Dominante . . . —	Quintole . . . 225
Quartettbegleitung 222	Quinte . . . . —	Quintquartenaccord . . . . —
Quartſeptimenaccord . . . . —	Quintenfolgen, Quintengänge ſ.	Quodlibet . . . —
Quatrain . . . 223		
Quatricinium . . —		

R.

R. 225	Refrain 237	Re sol 251
Radiren, radirte Manier . . . —	Regal 238	Reſolution ſ. Auflöſung . . . . —
Räthſel . . . . —	Regel der Octave . —	Reſonanz . . . —
Rallentando . . 226	Regenſchlag . . . —	Reſonanzdecke . . 252
Rampe . . . . —	Regie . . . . —	Reſtauriren . . . —
Rasgado . . . —	Regiſter, Schleifen der Orgel ſ. Orgel 239	Retardation . . . —
Raſtral . . . . —	Regreſſion . . . 240	Reticentia ſ. Apoſiopeſe 253
Nationalrechnung . —	Reim . . . . . —	Retouchiren . . . —
Re 227	Reimrichter . . . 246	Re ut . . . . —
Realſtimme . . . —	Rein, Reinheit, Reinlichkeit . . —	Rf. oder Rfz. . . —
Recenſion . . . —	Reine Muſik . . 247	Rhapſodie . . . —
Recitation . . . —	Reiz, reizen . . . —	Rhapſodiſch . . . 254
Recitant . . . —	Rè la . . . . —	Rhetorik . . . —
Recitativ . . . —	Relatio . . . . —	Rhetoriſch . . . —
Rede 230	Relief . . . . —	Rhythmik . . . —
Redekunſt . . . 232	Repercussio ſiehe Fuge 249	Rhythmiſch . . . —
Redefigur ſ. Figur 237	Repertoir . . . —	Rhythmiſche Betonung 255
Redeformen . . . —	Repetition . . . —	Rhythmometer ſ. Metronom . . . —
Redende Künſte . —	Repetitionszeichen ſ. Wiederholungszeichen 250	Rhythmopoie . . . —
Redensart ſ. Phraſe —	Replica . . . . —	Rhythmus . . . —
RedneriſcheSchreibart . . . . . —	Repriſe . . . . —	Ricercato . . . 256
Redondillas . . . —	Requiem . . . . —	Richtbaum . . . 257
Redowak, Redowazka . . . . —	Requiſiteur . . . 251	Richtig, Richtigkeit ſ. Correct . . . —
Reduction der Verhältniſſe . . . —		

Seite
Rieſengebälke . . 257
Rieſenharfe ſ. Meteorologiſche Harmonika . . . —
Rinforzando . . —
Ringelgedicht ſiehe Rondeau . . . . —
Ripieno . . . . —
Ripieniſt, Ripienſpieler 258
Risoluto . . . —
Riß . . . . . —
Ritardando . . —
Ritornell . . . 259
Ritornello . . . —
Ritterpoeſie . . . —
Ritterroman . . 260
Riverso, rivoltato, rovescio, al rovescio . . . . —
Rivolgimento ſ. Nachahmung, Fuge, Contrapunct . —
Robinſonade . . 261

Seite
Römiſche Bauart ſ. Bauart . . . 261
Röm. Malerſchule ſ. Malerſchule . . —
Römiſche Ordnung ſ. unter Säulenordnung . . . —
Römiſches Gewölbe —
Rohr . . . . . —
Rohrflöte . . . 262
Rohrwerk ſiehe Schnarrwerk . . —
Rolle . . . . . —
Roman 263
Romanhaft . . . 269
Romantik, romantiſch . . . . . . —
Romantiſches Heldengedicht ſ. unter Epopöe . . . 271
Romanze ſ. Ballade —
Rondeau . . . —
Rondino, Rondoletto 273

Seite
Ropographie oder Rhyparographie . 273
Roſalie . . . . . —
Roſe . . . . . —
Roſette . . . . —
Rota . . . . . —
Roth . . . . . —
Roulade . . . . —
Routement . . . 274
Routine . . . . —
Rovesciamento . 275
Rückung . . . —
Rührung . . . —
Ruhezeichen ſ. Fermate 276
Runden . . . . —
Rundgemälde ſiehe Panorama . . —
Rundgedicht ſ. Rondeau . . . . —
Rundgeſang . . —
Runen, Runenreim —
Ruſtico . . . . —

S.

S. 277
Saal . . . . —
Sackpfeife . . . —
Säule . . . . —
Säulenfuß ſ. Säule 280
Säulengang ſiehe Porticus . . . —
Säulenknauf ſ. Capitäl und Säule . —
Säulenkuppelung ſ. Säule . . . —
Säulenlaube ſiehe Porticus . . . —
Säulenordnung ſ. Säule . . . . —
Säulenſchaft ſiehe Säule . . . . —
Säulenſtellung ſ. Säule . . . . —
Säulenſtuhl ſ. Poſtament u. Säule —
Säulenverjüngung —
Säulenweite . . —
Saftfarben . . . 281
Saiten . . . . —

Saitenharmonika . 281
Saiteninſtrumente ſ. Inſtrumente . —
Salcional, Solcional, Solicet . . —
Salon . . . . —
Saltarello . . . —
Salteretto . . . —
Sambuca . . . —
Sanctus . . . . —
Sangboden ſ. Reſonanzboden . . —
Sapphiſche Verſe . —
Sarabanda . . . 282
Sarkasmus . . —
Sattel . . . . —
Satteldach . . . —
Saturniſcher Vers —
Satyre . . . . —
Satz 285
Saum 286
Saumſchwelle . . —
Saynete . . . . —
Scala ſiehe Tonleiter . . . . . —

Scalptur . . . 286
Scandiren, Scanſion . . . . . —
Scapin ſ. italien. Volkstheater . . —
Scaramuz ſ. ital. Volkstheater . . —
Scemando . . . —
Scenarium . . . 287
Scene . . . . . —
Schäfergedicht . . —
Schäferpfeife . . —
Schaft . . . . —
Schall ſ. Klang . —
Schallloch . . . —
Schallmei ſ. Pommer . . . . . —
Schalltrichter, Schallſtück, Schallbecher, Stürze . 288
Scharf od. Scharp —
Schatten und Licht —
Schattenbild . . 289
Schattenriß ſiehe Silhouette . . . 290

Seite
Schaubühne, Schauplatz ſ. Theater . 290
Schauſpiel . . . . —
Schauſpielhaus ſ. Theater . . . 295
Schauſpielkunſt . —
Schema 299
Scherz, ſcherzhaft . —
Scherzando . . . 300
Scherzo . . . . —
Schicklich . . . . —
Schickſalstragödie 301
Schiff ſ. Kirche . 309
Schiften . . . . —
Schild . . . . . —
Schildbogen . . . —
Schilderung . . . —
Schlachtenmalerei ſ. Bataillenmalerei . —
Schlaglicht . . . . —
Schlagmanieren ſ.
Schlagreim . . . . —
Schlagſchatten . . . —
Schlechter Takt . 310
Schlechter Takttheil ſiehe Aufſchlag u. Guter Takttheil . —
Schleifen . . . . —
Schleifer . . . . —
Schlüſſelbalken . . —
Schluß . . . . . . —
Schlußſtein . . . 311
Schlußzeichen . . . —
Schmelzmalerei ſ. unter Malerei . . —
Schmiege . . . . —
Schmutzig . . . . —
Schnarrwerk ſiehe Orgel . . . . . —
Schnecke . . . . —
Schneckengewölbe . —
Schneller . . . . —
Schnörkel . . . . —
Schön . . . . . —
Schöne Kunſt . . 315
Schöne Wiſſenſchaften . . . 318
Schöngeiſt . . . . —
Schönheitslinie ſ. Wellenlinie . . . —
Schraffiren . . . . —
Schraffirte Manier ſ. Kupferſtecherk. 319

Seite
Schreibart ſ. Stil 319
Schubladenſtück ſ. Pièce à tiroir . —
Schwach . . . . . —
Schwache Taktzeit —
Schwaches Gemälde —
Schwäbiſcher Tanz —
Schwarz . . . . . —
Schwarze Kunſt ſ. Kupferſtecherkunſt —
Schwefelabdrücke ſ. Paſte . . . . . —
Schwelle . . . . —
Schweller ſ. Orgel —
Schwibbogen . . . —
Schwulſt ſ. Bombaſt . . . . —
Sciolto . . . . . —
Scordatura . . . —
Sculptur ſ. Bildhauerkunſt . . . —
Sechsachteltakt . . 320
Sechſer . . . . . —
Sechsvierteltakt . . —
Sechzehntheilige Note . . . . —
Secondo, seconda —
Secunde . . . . —
Secundenaccord . . —
Secundiren . . . . —
Secundquintenaccord 321
Seele, Stimmſtock, Stimme . . . . —
Seeſtücke . . . . —
Segue, siegue . . —
Seguidilla . . . . —
Seidenmalerei . . . —
Semeiographie . . —
Semplice 322
Sempre . . . . . —
Senarius . . . . . —
Senkung ſ. Hebung —
Sentenz . . . . . —
Sentimentalität . 323
Senza 324
Sepiazeichnung . . —
Septenarius . . . —
Septett . . . . . —
Septime . . . . . —
Septimenaccord . 325
Septole oder Septimole . . . . . —

Seite
Serenade 325
Serinette ſ. kleine Drehorgel . . . . —
Serpent . . . . . —
Serpentin. Verſe . 326
Seſtine . . . . . —
Sextatoni 327
Sexte . . . . . . —
Sextenaccord . . . —
Sextett . . . . . —
Sextole . . . . . —
Sextquartenaccord . —
Sextquintenaccord . —
Sforzando 328
Si . . . . —
Siciliane . . . . —
Siderographie . . . —
Sieben freie Künſte ſ. Freie Kunſt . 329
Siebenpfeife ſ. Syrinx . . . . . . —
Signaturen . . . . —
Silbe, Silbendehnung, Silbenmaß ſ. Proſodie, Quantität und Vers . —
Silbenräthſel ſiehe Räthſel und Charade . . . . . . —
Silbenpoſition ſ. Poſition . . . . —
Silbenzwang . . . 330
Silhouette . . . . —
Sillabication . . . 331
Sillabiſcher Geſang —
Sims, Simswerk ſ. Geſims . . . . —
Singbar . . . . . —
Singen ſ. Geſang u. Geſangmethode —
Singlehrer ſ. Geſangſchule . . . —
Singſchule ſ. Geſangſchule . . . —
Singſpiel ſ. Oper und Operette . . —
Singſtimme . . . —
Singſtücke . . . . —
Sinnbild . . . . . —
Sinngedicht ſ. Epigramm . . . . . —
Sinnſpruch ſ. Gnomen . . . . . . —

Seite
Sirvantes . . . 331
Siſter . . . . —
Situationsſtück . 332
Situationszeichnung . . . . —
Sitz oder Lage der Accorde . . . —
Skaldenpoeſie . . 333
Skiagraphie . . —
Skizze . . . . —
Skolie . . . . —
Skorzirt . . . —
Smorzando ſ. Diminuendo . . 334
Soccus . . . . —
Sockel ſ. Zocke. . —
Söller ſ. Altan . —
Sol . . . . . —
Solfeggio . . . —
Solmiſation, ſolmiſiren. . . . —
Solo. 335
Solöcismus . . 336
Sol re . . . . —
Sonate . . . . —
Sonatine . . . —
Sonett . . . . —
Sonometer . . . 338
Sopran ſ. Discant —
Sopraniſt, Sopraniſtin . . . . —
Sordine. . . . —
Sordo 339
Sospir . . . . —
Sostenuto . . . —
Sotto voce. . . —
Soubrette . . . —
Souffiten . . . —
Souffleur . . . —
Souterrain. . . —
Span. Baukunſt ſ. Bauart . . . —
Spaniſche Malerſchule ſiehe Malerſchule . . . . —

Seite
Spaniſches Theater 339
Sparrung . . . 345
Spaß ſ. Scherz . —
Spencer. Stanze ſ. Stanze. . . . 346
Spiccato . . . —
Spillflöte ſ. Gemshorn. . . . . —
Spinet . . . . —
Spitzbogen ſ. Bogen . . . . . —
Spondeus . . . . —
Spondeiſche Reime ſ. Reim . . . —
Sporn . . . . —
Sprachgewölbe . —
Springer o. Docken —
Springlade ſ. Orgel . . . . . —
Sprüchwörter . . 347
Staatsactionen . —
Staccato . . . —
Ständchen ſ. Serenade . . . . —
Staffage . . . —
Staffelei . . . 348
Stahlſtich ſ. Siderographie . . . —
Stammaccord . . —
Standrede . . . —
Stanze . . . . —
Statiſt 349
Statue . . . . —
Steg ſ. Bogeninſtrumente . . . —
Steigerung ſ. Gradation . . . —
Steindruck ſ. Lithographie . . . 350
Steinmalerei . . —
Steinſchneidekunſt —
Stellung . . . 351
Stempelſchneidekunſt . . . . —
Steyeriſch . . . —

Seite
Sticcato 352
Stichwort ſ. unter Rolle 352
Stil . . . . . —
Stillgedackt . . 356
Stillleben . . . —
Stimme. . . . 357
Stimmen . . . —
Stimmgabel . . 358
Stimmhammer . —
Stimmſtock ſiehe Seele . . . . —
Storchſchnabel . . —
Straßburgeriſch . 359
Strebe . . . . —
Strenge Schreibart, StrengerStil —
Stretta . . . . —
Stringendo . . —
Strohfiedel ſ. Sticcato . . . . —
Strophe. . . . —
Stucco 360
Subtraction der Verhältniſſe ſiehe Verhältniß der Intervalle. . . . —
Suoni armonici ſ. Flageolet . . . 561
Superottava . . —
Superporter . . —
Symbol ſ. Sinnbild . . . . —
Symmetrie . . . —
Sympathie der Töne . . . . —
Symphonie . . —
Symplocke . . . 363
Synekdoche . . —
Synkope, Synkopation 364
Syntomie ſ. Präciſion . . . . —
Syrinx, Pansflöte —
Syſtem . . . . —

T.

T. 365
Tableau . . . . —
Tabulatur . . . —
Tacet . . . . —
Takt 365
Taktarten . . . 366
Taktſtrich . . . 367
Talent ſ. Genie . —
Tambourin . . . 367
Tamtam . . . —
Tanto . . . . —
Tanzkunſt . . . —

Seite
Tanzmuſik 368
Tanzſaal 369
Tanzſtücke ſ. Ballet —
Tanzzeichnungsk. ſ. Choreographie . —
Tarantella . . . . —
Taſtatur . . . . —
Taſtaturſchraube . —
Taſte ſ. Clavis . . —
Tastiera . . . . —
Tasto solo . . . —
Tautogramm . . . 370
Tautologie . . . —
Tektonik . . . . —
Tempera, à la . —
Tempête . . . . —
Tempo . . . . —
Tenero, teneramente, con tenerezza 371
Tenor . . . . —
Tenorflöte . . . —
Tenorſchlüſſel ſiehe Noten . . . . —
Tenorviole . . . —
Tenorzeichen . . —
Tenuto . . . . —
Termen . . . . —
Terpodion . . . 372
Terraſſe . . . . —
Terz . . . . . —
Terzdecime . . . —
Terzett . . . . —
Terzine . . . . —
Terzquartenaccord 373
Tetralogie . . . —
Tetrameter . . . —
Tetrapodie . . . —
Tetraſtichon . . —
Theater . . . . —
Theatercoup . . 378
Thema 379
Thematiſche Durchführung . . . —
Theorbe . . . . —
Theſis . . . . —
Thiermalerei . . —
Threnodie . . . 380
Tinte . . . . —
Tirade . . . . —
Todtenmeſſe, Todtenamt ſ. Requiem —
Ton . . . . . —
Tonart 381
Tonadilla . . . 383
Tonführung ſ. Modulation und Ausweichung . . . —
Tonica . . . . —
Tonkunſt ſ. Muſik —
Tonleiter . . . —
Tonſchluß, Schlußfall, Cadenz ſ. Cadenz u. Clauſel . —
Tonſyſtem ſ. Syſtem . . . . —
Topik 384
Toquirt . . . . —
Toreutik ſ. Bildgießerkunſt . . . —
Torſo . . . . —
Toscaniſche Malerſchule ſiehe Malerſchule . . . . —
Toscaniſche Säulenordnung ſiehe Säulenordnung . —
Tragen des Tones —
Tragikomiſch —
Tragikomödie . . —
Tragiſch — Tragödie . . . . —
Transparentmalerei 393
Transponiren . . —
Transpoſition . . 394
Trauermarſch, Trauermuſik . . —
Trauerſpiel ſ. Tragödie . . . . —
Traveſtie ſ. Parodie —
Tremolando . . —
Triangel . . . —
Tribrachys . . . —
Triglyph . . . —
Triller . . . . —
Trilogie ſ. Tetralogie 395
Trimeter ſ. Senarius . . . . —
Trio . . . . —
Triole . . . . —
Triolett 396
Tripletten . . . —
Tripodie . . . —
Trochäus o. Chorus —
Trombone . . . 398
Trommel . . . —
Trommelbaß . . —
Trompete . . . —
Trompetengeige, Trompete-Marine ſ. Marine-Trompete 399
Trope, Tropiſch . —
Troppo 400
Trugſchluß, Trugcadenz ſ. Cadenz . —
Türkiſche Bauart ſ. Bauart . . . —
Türkiſche Muſik . —
Tuſch . . . . —
Tutti 401

U.

Ueberbau . . . 401
Uebereinanderſtellung ſ. Säulen. u. Säulenordnung . —
Uebergehung . . —
Ueberſetzung, Ueberſetzen . . . —
Uebertreibung ſiehe Hyperbel . . 430
Ueberzählige Verſe ſ. Akatalektiſch . 403
Ultramarin . . —
Umfang . . . —
Umkehrung . . —
Umriß ſiehe Contour . . . 404
Umſchreibung ſiehe Paraphraſe . . —
Umwendung ſ. Inverſion . . . 404
Un. . . . . —
Una corda . . —
Undecime . . —
Undecimenaccord . —
Ungebundene Rede ſ. Gebundene Rede und Proſa . . —

Seite

Ungeheuer . . . 404
Unharmoniſcher Querſtand . . . —
Unisono, al unisono 405
UnmittelbareReime —
Unrein ſ. Rein . . 405
Unterbalken ſ. Architrav . . . . —
Unterbau . . . —
Untermalen . . . —
Unterſatz . . . —
Unterſaum ſ. Säule 405
Urlange u. urkurze Silben . . . . —
Ut . . . . . —

V.

V. 406
Variationen . . —
Vaudeville . . . —
Venetian. Malerſchule ſiehe Malerſchule 407
Ventil ſ. Orgel . —
Verblaſen . . . —
Verdoppelung ſiehe Epizeuxis . . . —
Verdrücktes Gewölbe . . . . —
Vergleichung ſiehe Gleichniß u. Metapher . . . . —
Vergnügen . . . —
Verhältniß ſ. Proportion . . . . —
Verhältniß der Intervalle oder Töne —
Verjüngen . . . 409
Verkürzung . . 410
Verkröpfung . . —
Verreiben . . . —
Vers . . . . . —
Versabſchnitt . . 411
Versart 412
Verſchlingung . . —
Verſchönerung . . —
Verſetzung . . . 413
Verſetzungszeichen —
Versfuß 414
Versglied ſ. Versfuß 415
Verskunſt . . . —
Verwandtſchaft der Töne und Tonarten 418
Verwaſchen . . . 419
Verwechslung der Auflöſung . . . —
Verwicklung ſiehe Knoten . . . —
Verzierung ſ. Decoration und Beiwerk . . . —
Vibriren, Vibration ſ. Klang und Schwingung . . —
Vibrato . . . . —
Vielfache Verhältniſſe . . . . —
Vielgriffig . . . —
Vierer . . . . —
Vierhändig ſiehe a quattro mani . —
Vierklang . . . —
Vierſtimmig . . 320
Viertel, Viertelnote Viertelpauſe . . —
Vierundſechzigtheile —
Vignette . . . . —
Villa ſ. Landhaus . 320
Viola . . . . —
Violet 421
Violine . . . . —
Violinſchlüſſel ſiehe Noten 422
Violon . . . . —
Violoncell . . . —
Virtuoſe . . . —
Vivace 423
Vocalmuſik . . . —
Voce . . . . —
Vogelperſpective . —
Volata, Volatina . —
Volkslied . . . —
Volksliteratur, Volkspoeſie, Volksmuſik ſ. Nationalliteratur . . . 424
Volksſchauſpiel . —
Volkstheater . . —
Vollkommenheit . —
Vorausnahme . . —
Vorbau 425
Vorhalt . . . . —
Vorriß . . . . —
Vorſchlag . . . —
Vorſchopf . . . —
Vorſpiel . . . . —
Vortrag 426
Vorzeichnung . . —

W.

Wachsmalerei . . 427
Wahrheit . . . 429
Waldflöte . . . 430
Waldhorn ſ. Horn —
Walm . . . . —
Walmgewölbe ſiehe Kreuzgewölbe . . —
Walze . . . . —
Walzer . . . . —
Wandſäule . . . 430
Waſſerorgel . . —
Waſſermalerei . . —
Weich . . . . —
Weiß 431
Wellenlinie . . —
Wendeltreppe . . —
Wiederholungszeichen . . . . —
Wiederſchein . . 432
Wiederſchlag ſiehe Fuge . . . . —
Windharfe ſ. Aeolsharfe . . . . —
Windkaſten, Windlade ſ. Orgel . . —
Wirbel . . . . —
Witz . . . . —

Seite		Seite		Seite
Witzeln 435	Wohlredenheit . . 435	Würde 436
Wohlgefallen ſ. Intereſſe . . . . —	Wölben 436	Würfel . . . . . —
Wohllaut, Wohlklang ſ. Euphonie und Numerus . —	Wortfuß . . . . —	Wulſt . . . . . —
	Worträthſel ſiehe Räthſel . . . . —	Wunderbar . . . . —
	Wortſpiel . . . . —	

X.

Xenien 437
Xenorphika . . . . —
Xylographie ſ. Holzſchneidekunſt —

Z.

Zählen der Pauſen 437	Zocke 441	Zweitel 442
Zanni ſiehe italien. Volkstheater . . 438	Zoographie ſ. Thiermalerei . . . . —	Zweiviertel-, Zweizweitel-Takt ſiehe Taktarten . . . —
Zapfen . . . . —	Zooplaſtik . . . —	Zwiſchenakt ſ. Akt und Entreacte . —
Zarne . . . . —	Zueignung ſ. Dedication . . . . —	Zwiſchenharmonie ſ. Fuge . . . . —
Zeichnungskunſt . —	Zug . . . . . —	Zwiſchengeſchoß ſ. Entreſole . . . —
Zeile ſ. Reihe oder Vers 439	Zugband . . . . —	Zwiſchenſpiel . . —
Zeitmaß . . . . —	Zugſtück . . . . —	Zwiſchentiefe ſ. Metope . . . . —
Zerrbild ſ. Caricatur 440	Zunge 442	Zwölfachteltakt ſ. Takt . . . . —
Zerſtreute Harmonie . . . . —	Zuſammengeſetzte Taktarten ſ. Taktarten . . . . —	Anhang 443 bis 528
Zeugma . . . . —	Zweichörig ſ. Chor —	
Zinke . . . . . —	Zweier . . . . —	
Zinnober . . . . —	Zweiſchlitz . . . —	
Zither 441	Zweiunddreißigtheil —	

Staatliche Bibliothek Bamberg

Druckfehler.

Im erſten Bande.

S. 46, Z. 16 lies Chiroplaſt ſtatt Chirotaſt.
— 51, — 28 — Aphtonianiſche ſt. Aphtaminiſche.
— 159, — 11 — Tonſtücke ſt. Töne.
— 230, — 4 — beſten ſt. neuern.

Im zweiten Bande.

S. 16, Z. 3 v. u. l. falſchen ſt. falſches.
— 21, — 13 — — rechtes ſt. rothes.
— 87, — 12 o. — Beiwort ſt. Tonwerk.
— 91, — 2, 13, 14, 20 kömmt immer c dur ſt. c dur.
— 270, — 19 v. o. l. wo durch ſt. wodurch.
— — — 3 u. — im friedlichen Reiche ſt. in friedlicher Ruhe.
— 283, — 11 o. — ſie wohl ſt. wohl.
— 368, — 16 — — ſeriöſe ſt. ſeröſe.
— 392, — 21 — — beſtechen ſt. beſtehen.

Jeitteles, Ignaz

Aesthetisches Lexikon

Bd.: 2

Wien 1837

Bamberg, Staatsbibliothek -- Ph.o.117(2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11760129-5